

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Karel Srp

Karel Malich

Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Dějiny výtvarného umění

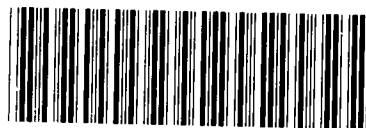
Vedoucí práce: Prof. PhDr. Petr Wittlich, CSc.

2006

218 651

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění-knihovna
116 42 Praha 1 - Staroměstská 20

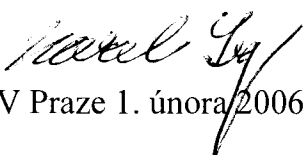
1-464/2006



2551148087

**Filozofická fakulta
Univerzity Karlovy v Praze**

Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonal samostatně s využitím
uvedených pramenů a literatury.


V Praze 1. února 2006

OBSAH

I. Místa dětství	2
II. Krajiny utržené od země (1957–1963)	9
Pole fialová a oranžová	
Zlíchovský kostelík	
Rané grafiky	
Akty a zátiší	
Bílé krajiny	
Dva zážitky	
Jaro-bezčasí	
Trhliny	
Kristus	
Vnitřní dialog	
Krajiny-koláže	
Koláže-reliéfy	
Otcova smrt	
Událost na kruhu	
Dráhy, stopy...	
Ovály	
Skryté významy	
III. Nové prostory myšlení (1963–1972)	41
Bílý reliéf	
Tužkové kresby	
Prvé reliéfy	
Černobílé plastiky	
Modely	
Prostorová plastika	
Sochařské sympozium	
Zavěšený koridor	
Koridory	
Modrý koridor	
Emotivní neokonstruktivismus	
Drtící prostor	
Rozlomené kvádry	
Struktura	
Projekty	
Spirály	
IV. Vzdušné víry (1972–1976)	96
Průlet bouří	
Mraky	

Krajiny
Hranice vidění

V. Znící duše (1976–1999) 112

„Já“
Ještě jedno pivo?
Vnitřní světla
Poutník
Aury
Smrt Hanina otce
Zrození světa
Teď-stav
Kavárna
Za stolem
Věčno
Události ve mně
Lidskokosmická soulož
„To“

VI. V dutině světla 172

Sítě marnosti a touhy
Trsy hmoty
Sváry nebe a vesmíru
Jednota světa

Životopisná data 197

Seznam samostatných a skupinových výstav 200

Výběrová bibliografie 214

I.

Místa dětství

Karel Malich od narození věděl, že chce být malířem. Již v dětství soustředěně kreslil, nicméně jeho soustavný zájem o umění se ustálil později, kdy jeho vrstevníci byli často už hotovými osobnostmi, tvořícími v duchu některého z uznávaných modernistických proudů. Na rozdíl od nich se v té době stále zabýval realistickou krajinomalbou a dojmy, nabízenými smyslovou zkušeností. V dospívání vynikal ve sportu – v hokeji, fotbale, skoku vysokém a lehké atletice. V roce 1940, kdy mu bylo šestnáct let, dostal za skvělý centr ve fotbalovém utkání sto korun od nadšeného diváka. Místo lepšího dresu si za peníze koupil v Pardubicích dvě monografie: drobnou o Leonardovi a rozměrnou o Rembrandtovi. Rovněž první veřejné zprávy, které o něm probleskovaly tiskem, se týkaly především sportovních úspěchů. Krátký profil, zveřejněný v roce 1941 v rubrice východočeského deníku, nazvané Muži Východu, doplněný i fotografií, jej představil jako nadějnou posilu hokejového mužstva dorostenců SK Holice. Během druhé světové války přerušily Malichův sportovní vývoj skrytější a podstatnější vrstvy jeho osobnosti, které jej přivedly k výtvarnému umění.

Přirozený talent Karla Malicha se projevil záhy. Kreslení se mu na reálce stalo nejúspěšnějším předmětem, který pro něj nebyl nijak náročný. Přesně si zaznamenával, co viděl kolem sebe. Posedlost kreslením zůstala Malichovi podnes. Skicáky z gymnazijních let zaplňoval studiemi lidí, zvířat, stromů, krajin. Doslova si vnější svět kresbou ohmatával. Přiblížil se k němu na dotek a důvěrně se s ním sžil. Zachycoval jej

z nejrůznějších sklonů a úhlů, vychutnával všechny jeho podoby a tvary.

Malichův výtvarný talent měl rodové předpoklady. Dědeček z otcovy strany, Edmund Malich (zemřel v roce 1913, tedy o jedenáct let dříve, než se Malich narodil), byl nadaný kameník, v jehož figurálních náhrobcích, prováděných pro Holice a okolí, doznívala tradice pozdně barokního sochařství. Příležitostně kreslil i Malichův otec, který v roce 1962 předčasně zemřel na leukémii. Výtvarný sklon, formující se u Malicha během dospívání, jej nakonec přiměl k pokusu o vstup na Uměleckoprůmyslovou školu v Praze, kam však nebyl přijat.

Za vnějším průběhem Malichova života se od počátku projevovala jednotná vnitřní zkušenost, vycházející ze silného upoutání přírodním děním, dávajícím mu většinu podnětů pro vlastní výtvarné práce, zprvu námětově úzce spojené s rodištěm. Mnohoznačné ohlasy v něm vzbuzovala krajina, obklopující rodný dům na předměstí východočeských Holic, a prostředí několika sousedních vesnic. Vztah ke krajině Malicha nezvratně poznamenal. Obdaroval jej neopakovatelnými, neustále se vybavujícími zážitky, vytvářejícími předpoklady celé jeho následující práce.

Malichovo od konce šedesátých let narůstající stále častější odkazování k dětství jako k věku nevinnosti, kdy byl v niterném sepětí s přírodou, vnímanou bez jakýchkoli zkreslení, vyvolávaných především školním vzděláním, se podobalo touze po ztraceném ráji. Vyrůstající protiklad přírody a civilizace, přímého a zprostředkujícího zážitku, mu záhy vyjevil rozpor, s nímž se nadále vyrovnával. Jelikož nedůvěřoval poznatkům sledovaným výukou, našel ve výtvarném umění jediné pole svobodného výrazu, nesvazované vědeckými a sociálními

pouty, do nichž by se při volbě jiného povolání pomalu zaplétal. Vazba na dobře známé místo holického rodiště zajišťovala Malichovi ochranu před uměleckou a lidskou nejistotou. Nejčastěji se tam ve vzpomínkách vracel pro posilu a podněty k dalším krokům ve chvílích, kdy mu hrozila ztráta sepětí s vlastním vnitřním vnuknutím, kdy byl vystaven nebezpečí, že sklouzne do protežovaného modernismu. Okolí rodiště jej bezprostředně inspirovalo a následně mu poskytovalo i obnovu vlastní zkušenosti, zahlcené probíhajícím životem a uměleckými směry. Podstatně ovlivnilo charakter jeho senzitivity. Snažil se uchovat si původní schopnost vidění světa, spontánní a svobodné přístupy, okamžitě vstřebávající přicházející dojmy, aniž by je předem znásilňoval pevným názorem.

Vztah ke krajině, rozpínající se od humen rodného domu po vrcholek kopce, pojmenovaného podle osady Kamenců, na němž stál triangulační bod, objevující se na některých raných grafikách, temperách a kolážích z přelomu padesátých a šedesátých let, dával Malichovi jisté zázemí, napájející jej zdrojem bezbřehých zážitků a nezaměnitelných, nepřetržitě se přelévajících smyslových vznětů, soustřeďujících se kolem několika trvanlivějších smyslových dat.

Sepětí s rodným místem bylo pro Malicha závažné. Sotva lze popsat stavy uvolnění a svobody, jež prožíval, když se ráno vydal úvozem po úbočí kopce, jediného výraznějšího útvaru, oslovujícího začínajícího plenéristu, ale i chvíle trpkého zklamání, když se večer po dni stráveném v přírodě vracel zpět k rodičům, do světa ovládaného praktickým jazykem. Malich od raných let narážel na neslučitelnost přímé zkušenosti a umělých poznatků, které sice vnášejí mezi původní vjemy objektivní, soustavný řád, ale zároveň je zbavují sepětí s bezprostředním

názorem a konkrétním místem. Osobní zkušenost mu umožnila postihnout charakter krajinného celku. Přestože se zajímal o vědecké objevy, zejména ve vesmíru, odmítal si osvojovat svět očima přejímaných tvrzení, jak jej k tomu nutili učitelé na reálce a pedagogické fakultě. Veškeré vzdělání chápal jako brzdu, oddalující jej od přicházejících dojmů a roznícené intuice.

Malichův vztah k rodné krajině byl obdobný jako u mnoha jiných umělců, jimž se často vybavovala, když s ní ztratili přímé spojení. Důvěrně známé prostředí se proměnilo ve vyzařující zdroj, uvolňující mnoho vzpomínek, jejichž prvotní podněty se mezitím staly nedostupné. Vázaly se k horizontu, k hranici, kde země přechází v nebe a smyslová plnost její tíže nabývá podobu nehmotných, prchavých vzdušných vírů. Upínaly se zejména k obrysu Kameneckého kopce, který představuje od konce padesátých let erbovní Malichův námět, znázorňující krajinu, odtrženou od země a visící ve vzduchu.

Před Malichem se vztah oblouku Kameneckého kopce a rodného domu jevil jako významový protiklad, jako střet svobody a potlačení, tematizovaný rozdílem přirozené krajiny a umělé stavby. Jeho tvorbou od druhé poloviny padesátých let proniká stálá polarita, šířeji označitelná jako rozpor přírody a města, úžeji jako protiklad oblouku kameneckého kopce a geometricky ohraničeného prostoru. Na jedné straně šlo o subjektivní zážitek, vycházející z vazby k určitému místu, na druhé o abstraktní prostor moderní doby, přesahující hranice Země. Volnost, vyjadřovaná bezděčným proudem vzdušných a světelných vznětů, kontrastovala s úzkostí pevných, uzavřených trojrozměrných tvarů, jejichž nezúčastněnost narušovalo rozevření nebo zprůhlednění. Malichovy práce tak lze vyložit jako polaritu krajiny a stavby. Na začátku šedesátých let, kdy

mu krajina jako námět přestala vyhovovat, se přiklonil k modelům nejrůznějších staveb, jimž se věnoval zhruba osm let. Přehodnocovaly předcházející zážitky, působící nadále jako doléhající ozvěna. Jakmile však modely staveb o desetiletí později opustil, navrátil se k prožitku živelného dění a ke krajině, jejímž prostřednictvím si znovu vybavoval dříve získané zkušenosti.

Malich měl svoji krajinu danou doslova od narození. Nemusel si teprve nacházet její typ, jenž by odrážel jeho citové rozpoložení. Na konci padesátých let ji přestal bezprostředně napodobovat, jako to činil ještě na jejich začátku. Soustředil ji do několika záchytných bodů, kolem nichž rozvíjel svou obrazivost. Dříve, než se stal Kamenecký kopec autorovým hlavním námětem, prochodil jej jako nikdo jiný. Byl nejen místem jeho dětských her, ale podle autobiografické prózy *Od tenkrát do teď tenkrát*, pocházející z přelomu sedmdesátých a osmdesátých let dvacátého století, si cesty, které jej křížovaly, spojoval s osobní symbolikou. Svůj svět budoval ab ovo, z původních zkušeností, vybavujících mu ztracené události v daleko přesnějším a vyhraněnějším stavu. Časový a prostorový posun mezi zážitkem a jeho provedením byl pro Malicha mimořádně závažný. Během procesu rozpomínání se na místa, jež pro něj byla dříve běžná, si ujasňoval uplynulé zkušenosti přesněji a podrobněji. Uvolňovaly se v něm v plné smyslové důraznosti a škále teprve od osmdesátých let, tedy až ve značném časovém odstupu. Ve vzpomínkách se staly naléhavější než v prvotní, přímo vnímané podobě. Jeho postoj, ulpívající na zvolených místech, znamenal i vědomou obranu před moderní kulturou, nahrazující původní zkušenost umělými, ideálními prostorovými projekcemi.

Ačkoli Malichova práce prodělala během více než čtyřiceti let souvislé tvorby mnoho výrazných změn, vyrůstala z několika základních, pokaždé nově zpřítomňovaných zážitků, představujících její skrytý pramen, nabývající po určité chvíli ochabnutí v šedesátých letech na zjevném smyslovém a výrazovém odstínění.

Na jednom z nejstarších snímků Karla Malicha, pocházejícím z doby, kdy mu bylo dvanáct let, drží v ruce dřevěný model dolnokřídlého jednoplošníku, který si sám vyrobil. Fotografie, příznačná pro celé jeho následující úsilí, napověděla budoucí přístupy. Na modelu si vyzkoušel nejen práci se dřevem, ale i vztah tvaru k prostředí – plochy a hrany ke tření a k odporu vzduchu. Již tehdy se projevil Malichův vrozený cit pro tvar, proporce a hmotu, tedy vlastnosti, k jejichž pojetí bude v celé své následující tvorbě otevírat nové cesty.

Hlavním námětem, vinoucím se dosud zveřejněnými úvahami o Karlu Malichovi, je tvrzení o jeho citlivosti. Bývá označován za výjimečně senzitivní osobu, schopnou kdykoli si znovu oživit daný podnět. Uplynulý zážitek předvádí v ryzím emotivním rozpětí, stírajícím časovou a prostorovou vzdálenost. Jako by jej prožíval znovu, se stejnou důrazností. Přivolané pocity snad zpětně vidí i v bohatší škále než při jejich bezprostředním vstřebání. Vybavuje si více jejich rovin a vrstev. Tento autorův vrozený postoj, vzpírající se svazujícím pravidlům rozvažování, s nimiž byl vždy v příkrém rozporu, mu usnadnil uchování souvislosti s přirozenou zkušeností a s nevědomím, díky němuž chápal události v jejich vlastní podobě a vztazích, bez znejasňujících, dodatečně vstupujících vlivů. Malichova hypersenzitivita zasahovala do výběru materiálu a výtvarné techniky. Lze ji sledovat na pojetí linie, která není vždy pevná a

přímá jako na kresbách a grafikách z let 1963–1964, ale jak lze soudit podle temper a kvašů ze začátku šedesátých let nebo z přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, mění několikrát za svého průběhu barvu a sílu. Ojedinělý ráz autorových linií, zjevný i z jeho tzv. přísně geometrického období, kdy často pracoval s jemně se rozšiřující čarou, jejím roztažením a otevřením, naznačuje, že chápe linii jako živou tkáň, utvořenou nejrůznějšími pocitovými zdroji, že pro něj nebyla střízlivým odosobněným tahem, vedeným neutrálním prostorem, ale naopak dostávala vnitřní významové hodnoty, připouštějící vstup nejrozmanitějších pocitových vrstev. Malich si vyvinul neobyčejnou schopnost zažití a uchování protichůdných vnějších a vnitřních obsahů, zachovával vstřícnost ke všem podnětům, čerpaným z přírody a ze skrytých oblastí vědomí.

Vytčení právě této jedné vlastnosti autorovy tvorby v úvodu jeho monografie jako ústřední, i když se souvisle vedle sebe rozvíjelo mnoho dalších, má být určitým předznamenáním, uvolňujícím rámcové možnosti jejího přijímání. Zvýšená citlivost provází celý jeho umělecký přístup. Malich prožívá a uvědomuje si dopad přímo v něm působících zkušeností hlouběji než průměrný divák. Má vyvinutou paměť na nejjemnější, náhle vznikající a rychle zanikající psychické záchvěvy, jimž dokáže i po letech dát přesnou vizuální podobu a působivé výtvarné vyjádření.

II.

Krajiny utržené od země (1957–1963)

Pole fialová a oranžová

Přestože Karel Malich příležitostně vystavoval na skupinových přehlídkách již během první poloviny padesátých let dvacátého století, hlavní východiska jeho práce spadají do druhé poloviny tohoto desetiletí. Lze je klást do let 1957 a 1958, kdy prošel autorův zájem o krajinu v okolí Holic podstatnou proměnou, vyznačující se výrazným tvarovým a barevným zjednodušením. Několik temper geometrizovaných domů blízkých vesnic a okolních, mírně se vlnících polí přináší zřetelné zploštění a silnou barevnou redukci. Černé, šedé a bílé plochy prostupuje oranžová, fialová, modrá a zelená. Malicha především přitahovala rozvrstvenost vlastního povrchu, nejružnější cesty, pole, domy a stromy, zatímco pozadí nechával neutrální.

Většinu obsáhlých přehlídek Karla Malicha, uspořádaných na přelomu osmdesátých a devadesátých let dvacátého století několika českými galeriemi, zahajoval průřez rozsáhlým a výrazově bohatým souborem kvašů, temper, koláží a kreseb s vlepovanými papíry, a drobných tužkových záznamů a skic z let 1958–62. Poskytoval všestrannou informaci o rozpětí a zaměření autora, začínajícího častěji vystavovat a účastnit se skupinových akcí nastupující mladé generace. Až dnes vysvítá mnohostranná šíře tehdejší Malichovy práce. Na přelomu padesátých a šedesátých let, kdy dospěl k prvním výraznějším

uměleckým ziskům, si ustálil svůj výtvarný názor, ve kterém se zvolna vyhraňovalo několik základních poloh. Rychle se střídající a různě se vrstvicí přístupy se vzájemně podporovaly, prorůstaly a doplňovaly. Jejich průvodním, jakýmsi spodním jednotícím podnětem byla cesta od realistického k abstraktnímu zpodobení. Malich šel k autonomnímu výrazu, nezávislému na skutečnosti. Stejně jako většina generačních druhů, jimž se otevřely přímé kontakty se současným světovým uměním, prodělával náhlé změny, založené na přehodnocení různých vlivů uměleckých směrů, aktuálních již před první světovou válkou, jako byl fauvismus a analytický kubismus, které se staly v očích kritiky Svazu českých a slovenských výtvarných umělců ještě přípustnými, na rozdíl od abstrakce, o niž se na přelomu padesátých a šedesátých let stále sváděly spory.

Posun, odehrávající se v českém umění v letech 1958–62, lze zúžit do modelu uplatňovaného na řadu dalších Malichových vrstevníků, kdy od vnějšího námětu přešel k svézákonné skladbě, od iluzivního prostoru k hmatatelné ploše. Empirická skutečnost mu dávala nanejvýš záminku a vzdálený námět, nikoli cíl zobrazení. Za tímto uměleckohistorickým rámcem se skrývá vnitřní pnutí autorovy pocitové vznětlivosti, vyvěrající z nepřetržitě se uvolňujících zkušenostních zdrojů, napájených spontánní obrazivostí. Bezprostřednost, náležející k hlavním rysům Malichovy práce, svazovala obecná estetická měřítká, daná celkovým charakterem doby. Na jedné straně stál vnitřní zážitek, na druhé objektivizované výrazové formy, společné i dalším autorům.

Zlíchovský kostelík

V raném Malichově období, stejně jako v celé jeho následující práci, snad není dne, ze kterého nepochází tempera, kvaš či alespoň letmý kresebný záznam. Jedinečnou, nezaměnitelnou a neopakovatelnou zkušenost, vyrůstající ze zjitřených psychických proudů, tvarovaly různě silně působící umělecké směry. Malich na vlastní kůži prodělával lekci moderního umění, již si v krátkém sledu sám na sobě zopakoval. Vstřebal ji tak okamžitě, že neměl ani čas na zásadnější rozvíjení některých jejích možností. Při zpětném pohledu lze v jeho rané práci zjistit větší či menší zaujetí některým z modernistických stylů, nikdy však není možné potvrdit převahu jednoho z nich, ať šlo o analytický kubismus, fauvismus, expresionismus, lyrickou abstrakci či dokonce o suprematismus. Spíše si osvojil jejich vnější tvarosloví, nicméně vůči nim samým si uchovával zřetelný odstup. Bohaté výtvarné rozpětí Malichovy práce z přelomu padesátých a šedesátých let se nedá posuzovat podle většího či menšího vztahu k předcházející tradici moderního umění, ale podle jeho proměňující se a přetrvávající osobní zkušenosti. Zaměří-li se divák na sledování právě této linie, objeví se na pozadí jednotlivých, často protichůdně vypadajících prací určité základní významové a formální rozpětí, jež si Malich udržuje doposud. Za příkladnou ukázkou raného období lze považovat temperu Zlíčovského kostelíka (1958), popírající výchozí námět formálním pojetím, naznačujícím již celé další autorovo úsilí: obrazový prostor je chápán jako zřazování plošných, promodelovaných barevných plánů, prudce se křižujících linií, zbavených odkazů na vnější realitu. Vyjadřovaly jej jednoduché, lineárně vymezené, ostře geometrizované formy, jež se staly nositeli autonomních senzitivních a psychických obsahů. Zlíčovský kostelík

představuje určitou křižovátku. Překonal pozůstatky, spojující Malicha s tradicí české moderní krajinomalby a figurálního malířství, na jejichž odkaz navázal bezprostředně po příchodu z vojny. Otevřel mu cestu, vrcholící na konci šedesátých let v monochromních reliéfech a koridorech. Ze Zlíčovského kostelíka, ve kterém docházelo k vyrovnání vlastní zkušenosti a modernistického tvarosloví, je patrné, že soustředěně rozvíjel přístupy, souznící nejvíce s jeho duševními předpoklady a schopné pevně zachytit proměňující se emotivní stavy. V případě Zlíčovského kostelíka měl zvolený motiv svou osobitou váhu, danou tradicí českého moderního malířství, neboť byl oblíbeným námětem našich kubistických malířů, kteří se k němu často vraceli. Důležité bylo, že Malich zbavoval krajinu vazby na proměňující se přírodní dění, jeho světelnost a atmosféru.

V roce 1958, kdy Zlíčovský kostelík vznikl, proběhly dvě události výstavního života, příznačné pro období provedení tempery. Obě se uskutečnily v Brně. Konala se tam jednak výstava zakladatelů českého moderního malířství, která po letech záměrného opomíjení nově zhodnotila Osmu, Skupinu výtvarných umělců a Tvrdošíjně, jednak rozsáhlá přehlídka Mladých výtvarníků Československa, na níž byl zastoupen dvěma temperami také Karel Malich. Ačkoli na Zlíčovském kostelíku ještě chyběl hlavní znak jeho pozdější tvorby, jímž se na předělu padesátých a šedesátých let stal výrazný oblouk Kameneckého kopce, provázející jej v grafikách od začátku padesátých let, lze jej chápat jako východisko celé další autorovy práce. Z temně šedé tempery září modrý tvar vlastního kostela, odrážející se od modrozelené oblohy, do níž po pravé a levé straně zasahují úzké pruhy komínů.

Výklad Zlíchovského kostelíka se dá prohloubit ještě jedním směrem. Námět kostela na kopci představuje symbol skryté duchovní energie. V časně Malichově práci se objevil několikrát. I když mohl být brán jen za stavbu uzavírající krajinu, za pouhý přidružený námět, nepřipomínající žádné spirituální obsahy, nelze je nechat bez povšimnutí. Kostel na kopci, ohraničený po straně továrními komíny, propojoval temperu se staršími obsahovými zdroji, vedoucími přes německý expresionismus (zejména skupinu der Blaue Reiter) k romantické krajinomalbě počátku 19. století, kde často představoval výtvarný i významový střed obrazu.

Běžným rysem Malichovy tvorby bylo, že díla, jevící se v době svého vzniku jako okrajová, získala z hlediska jeho pozdější tvorby na důležitosti. Platí to zejména o dvou kvaších z roku 1958, ležících mimo tehdejší autorův motivický proud, věnovaný předměstským krajinám a pohledům na vesnice, sousedící s Holicemi, jichž tehdy uskutečnil značné množství. Na jednom kvaši se volně vine přes pole esovitě zahnutá cesta (Cesta, 1958), předznamenávající zavěšované drátěné plastiky z první poloviny sedmdesátých let, jejichž linie již visí v prázdném prostoru, na druhém se před vozkou (Pole, 1958), vedoucím spřežení černého a bílého koně (tedy dvou základních Malichových barev, jež pro něj za několik let získají podstatný smysl), zdvihají ostře lomené pláně polí, zatížené jedním stromem, jejichž zvrásnění připomíná první reliéfy, a prudký sklon zase zvrtný protiprostor pozdějších trojrozměrných plastik.

Z konce padesátých let pochází expresivní, výrazově bohatá kresba, nazvaná Kamence (1959), přehodnocující oblíbený námět českého krajinářství, s cestou v popředí, domy a stromy

ve středním plánu, kostelem na kopci v pozadí. Malich jej vyslovil dramatickým malířským rukopisem, přecházejícím od plného k prudce črtanému tahu. Obzvláště je to patrné z pojetí stromů a keřů, ztrácejících svoje předmětné určení. Keř, jenž je zcela vpravo, proměnil Malich odhmotněním v provzdušněný, vznášející se průhledný ovoid, uvolňující se z povrchu krajiny. V ovoidu se odráží odstín černé a žluté, modelující jeho vnitřní prostor. Přestože na Kamencích vystupoval jen jako podružný tvar, představující stupňující se snahu o vylehčení a sublimaci vnější reality, stal se jedním z prvních krajně dematerializovaných námětů Malichovy práce, prolínajících celou jeho další tvorbou až do současnosti. Totéž lze říci i o motivu stromu, jehož korunu přerušuje na Kamencích formát kresby. Opět se objevil v drátěných reliéfech z let 1975–1976, kde se dokonce stal ústředním motivem, i na následujících drobných kresbách ze druhé poloviny devadesátých let, kdy s ním Malich spojil postavu matky.

Malichovo pojetí zobrazovaných námětů bylo koncem padesátých let čím dál více soustředěnější a promyšlenější. Na šedomodré Bouřlivé krajině (1959) dosáhl souhrnnějšího pojetí prostoru, vyjádřeného téměř monochromními barevnými odstíny. Šedobílé stěny domů příležitostně osvětlují zářící blesky. Tempera Bouřlivá krajina, ve které stále doznívají ohlasy elgrekovského kubismu, již naznačovala budoucí zjednodušené pojetí hmot, k němuž došlo v roce 1960.

Rané grafiky

Zlíchovský kostelík byl zralou prací nastupujícího autora, který na konci padesátých let měl již za sebou mnohaletou tvorbu, přerušenu pouze dvouletou vojenskou službou (1953–1955).

Přestože Malich považoval v osmdesátých letech své kresby a grafiky ze začátku padesátých let jen za přípravné a postranní, zahrnovaly formální a ikonografická východiska jeho další práce. Okamžitě po skončení války v roce 1945 začal studovat estetiku a výtvarnou výchovu na Pedagogické fakultě u Martina Salcmana, Cyrila Boudy a Františka Kovárny, kam se přihlásil po neúspěšném pokusu o studium na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. Po jejím dokončení navštěvoval ještě dva roky grafickou speciálku Akademie výtvarných umění u profesora Václava Silovského (1950–1953). Projevil-li se ohlas přednášek a rad Salcmana až koncem padesátých let, byl dopad Silovského bezprostřední. Malich se do povědomí výtvarné veřejnosti zapsal na prahu padesátých let jako výrazně nadaný grafik s jemnými ryteckými schopnostmi a smyslem pro čistotu a dokonalost tvaru. Ihned se zařadil mezi přísliby nové generace. Svými grafikami pronikl i na jednu z přehlídek českého umění, konaných v Hradní jízdárně (1953). V prvních grafických listech si ještě před odchodem na vojnu ujasnil hlavní námětový okruh, u nějž setrval po celé následující desetiletí. Dobově podmíněné náměty, zaměřené jednak na prostředí rodných Holic (šlo nejvíce o polní práce), jednak na předměstské čtvrti Prahy (např. lepty Zima v Braníku, Zlíchovský kostelík) jsou jakýmsi úvodními osvojeními si oblíbeného prostředí, poskytujícími autorovi pevné východisko další práce. Ačkoli časné lepty a suché jehly z první poloviny padesátých let podléhaly dobovému estetickému pojetí, zejména začleňováním figurální stafáže do krajinného celku, vyjevují, že Malich pozdější cestu k modernímu výrazu zahájil od nultého bodu, tj. od pouhého popisu vnějšího námětu zavedeným kompozičním rámcem, jemuž se po návratu z vojny ve druhé polovině padesátých let

vzdaloval. Prvními grafikami, vycházejícími z poznatků iluzivních prostorových plánů realistické krajinomalby, si vytvořil nejen námětové zázemí, ale lze z nich vyčíst stálé rysy jeho pocitovosti, projevující se v celkovém rozvržení prázdných a plných ploch, i ve vyhroceném smyslu pro vyvážení linie a hmoty, jež si uchovával až do současnosti.

Raná zkušenost s empirickou realitou pro Malicha znamenala více, než by se dalo čekat. Přestože grafické listy z let 1950–1955 zapadly a nebyly následně vystavovány, prozrazovaly nejen autorovo časné spojení s místy, pro jejichž smyslové vlastnosti měl zvlášť vytríbený cit, ale současně odhalovaly způsob osvojení si přímého vizuálního prožitku, do nějž se promítly nevědomé sklony umělcovy psychiky, umožňující mu postavit bezprostředně proti sobě zdánlivě nesrovnatelné či nespojitelné. Díky Silovského speciálce se Malichovi stala grafika na několik let hlavním výrazovým prostředkem. Od druhé poloviny desetiletí byl pravidelným hostem přehlídek SČGVU Hollar, kam jej později přijali za řádného člena.¹ Na přelomu padesátých a šedesátých let dával přednost grafice tak dalece, že často ničil důležité předlohy, podle kterých ji prováděl. Na grafickém projevu Malichovi čím dále více vadily omezené výrazové možnosti a složité technické procesy, brzdící a zpožďující jeho impulzivní přístupy, pro které nebyl ničím neobvyklým střet několika různých technik současně. Zbavování se jevové reality první poloviny padesátých let přispělo k proměně výtvarné techniky. Po příchodu z vojny si Malich svůj výtvarný názor rychle pročišťoval. Období 1955–1958 se vyznačovalo prudkým nárůstem jeho tvorby. O několik let později se však grafika stávala postupně jen doprovodným projevem. I když se jí zabýval až do konce šedesátých let,

ztratila na začátku tohoto desetiletí své výsadní postavení, jaké měla v první polovině padesátých let. Vznikala čím dále více jako dodatečné převedení námětů, vyskytujících se předtím v kvaších, temperách a kolážích, jako by byla jejich druhotnou reflexí. Přestala být hlavním a jediným nositelem autorova výtvarného zážitku. Po realistických začátcích, poznamenaných dobovou estetikou, vstoupilo do středu Malichova zájmu moderní evropské umění. Vedle krajin vznikají po polovině padesátých let i první důležité figurální práce, nejčastěji ženské akty, ve kterých byl Malich silně přitahován světlem, rozrušujícím pevný tělesný objem, a zátiší, od jejichž rozvíjení však záhy odstoupil, přestože si jimi ujasňoval svůj vztah k předmětnosti. V obou těchto motivických oblastech se smyslovost odrážela ještě nápadněji než v krajinách, představujících hlavní osu autorovy práce.

Akty a zátiší

Ačkoli svému vyhrocenému zájmu o tvar dal na prahu šedesátých let abstraktní, asketickou podobu, ve figurálních kresbách a zátiších dostalo průchod hedonické opojení. Eroticky vypjaté, hapticky promodelované akty rozevírají hlubší pocitové oblasti. Malichovy ženské postavy z konce padesátých let by bylo možné při troše nadsázky označit za bytosti, přicházející z jiného světa, blížící se jeho pozdnímu pojetí ženy v Lidskokosmické souloži. Stejně jako krajiny procházely i figurální práce a zátiší na konci padesátých let zřetelným přehodnocením. I když Malich oba tyto žánry rychle opouští, navrátil se k nim zejména v období po roce 1976, kdy po více než patnácti letech opět zdůraznil smyslově vnímanou realitu. Spojujících podrobností obou časově vzdálených oblastí může

být několik. Patří k nim námět zapálené cigarety, objevující se na grafikách z přelomu padesátých a šedesátých let, i na prostorových drátěných plastikách z druhé poloviny sedmdesátých let. K podstatnému rozdílu došlo ovšem v osobě, držící cigaretu. Dříve to byla ruka modelky, později autora samého.

Bílé krajiny

Prudký spád Malichovy práce na konci padesátých let lze nejspíše přiblížit na krajině, jíž zůstal nejvěrnější: jednoduché, stereometrické, jasně barevně odstíněné objekty zasazoval v letech 1956–58 do zřetelně vymezených prostorových plánů, přesně odlišujících popředí a pozadí, pole a nebe. Po roce 1958 rázně zúžil barevnou skladbu do dvou tónů, určujících charakter celé práce. Volbou námětů se vracel do dobře známého prostředí, jímž se zabýval již během studií. Podněty čerpal z okolí Holic (z vesnic a míst nazývaných Podlesí, Poběžovice, Kamence, Vysoké Chvojno, Javůrka, Koudelka) a předměstských čtvrtí Prahy (Hlubočepy, Podbaba, Zlíchov, Braník). Po návratu do civilu krátce vyhledával dramatické a kontrastní přírodní motivy, vyjadřované prudce se svažujícím a stoupajícím povrchem, jímž potlačoval iluzivní prostorové projekce. Na rozdíl od kubistů před ním často nové prostorové vztahy vyplývaly ze střetů ostrých tónů. Upřednostňoval pohled, zamezující rozvinutí širokého krajinného panoramatu. Čím dále důrazněji se zbavoval dálky a hloubky, kontrastu předního a zadního plánu. Prostorové zjednodušení odpovídalo barevnému. Koncem padesátých let opustil i širokou škálu expresivní barevné skladby. Barvu stahoval do monochromního tónu, prostor do roviny.

Zúžení trojrozměrného objemu v plochu, probíhající v Malichově práci z let 1958–1960, kdy zmizely hluboké perspektivní nadhledy a pevné obrysy domů, vyvolalo vzrůstající geometrizaci tvaru a autonomizaci barvy. Tempéry a kvaše se osvobozovaly od empirické reality. Barva i linie překonávaly závislost na jevovém světě, přestaly napodobovat. Byl vystupňován jejich čistě abstraktní ráz. Jakýmsi ústředním tématem celé Malichovy tvorby tohoto desetiletí se stal od konce padesátých let oblouk Kameneckého kopce, vyskytující se již na pozadí raných realistických grafik ze začátku padesátých let. Jednak si jím vybavoval vzpomínky na prosté zkušenosti s okolní přírodou, jednak představoval prvý nosnější prostorový útvar, vyvolávající v něm větší smyslové vzrušení, jež začínajícímu krajináři sotva mohla nabídnout východočeská rovina.

Přijetí abstrakce probíhalo u Malicha důsledným zjednodušením námětu, nabývajícím koncem padesátých let podoby esenciálních tvarů-znaků. Staly se mu jakýmsi záchytnými body, vtiskujícími proměnlivým přírodním jevům objektivní vzhled. Usnadnily opuštění vnějšího námětu. K závěrečné roztržce obrazu a empirické předlohy došlo v roce 1960, kdy si uprostřed žhavého léta postavil stojan před oblíbený kamenecký kopec a náhle rozpoznal, že jej jako fenomenální námět nepotřebuje. Tento obrat postihují dvě Bílé krajiny, dokončované ještě v exteriéru, které však již postrádaly jakýkoli bližší kontakt s výchozím empirickým zdrojem. Zdály se být čistě abstraktní prací. Zachycují krajinu, kterou žhavé slunce rozpálilo do běla, až se zdálo, že leží pod sněhem.

Malich přestal být závislý na jakékoli proměně přírody. V literatuře se obvykle připomíná tvarové zjednodušení Bílých

krajin, kdy plochu protínají diagonály a oblouky, nicméně zřetelné oproštění zasáhlo i barevné pojetí, jež bylo monochromní, na rozdíl od předcházejících kombinací, patrných zejména na temperách a kvaších z let 1956–58. I když letní krajina hrála pestrými barevnými kontrasty, bílý podklad obou zmiňovaných temper doplňuje nanejvýš šedá a černá.

Pro vyjádření své vnitřní zkušenosti nacházel Malich oporu v geometrických obrazech. Z kopce se stal lineární oblouk, z domu trojúhelník, z cesty klikatka, ze stromu čára. Rozdíl mezi popředím a pozadím se vyrovnal tak, až zmizel úplně. Barvy přecházejí v signály, tvary v nápovědi. Empirická skutečnost získala stálou, trvale ve vědomí zaznamenanatelnou formu. Odhmotněné tvary-znaky lze kdykoliv znova zpřítomnit, existují mimo konkrétní čas a dané prostorové souvislosti. Obraz se Malichovi změnil v psychoplastické pole. Určoval-li jevový realismus leptů ze začátku padesátých let autorův poměr k perceptuálnímu schématu empirického modelu, odbývá se nyní hlavní pnutí, ovlivňující podobu realizace, mezi esenciální geometrickou zkratkou vnějších fenoménů, zúžených do tvarů-znaků, a proměňujícím se autorovým duševním rozpoložením.

V roce 1960 si Malich ustálil základní barevný rejstřík. Ostré kontrasty nahradil monochrom. Převládá vždy jeden tón, do nějž zasahují odstíny dalších: bílý (viz *Bílé krajiny*, 1960), šedý (*Krajina z Holic*, 1960), černý (*Noční krajina*, 1960), červený (*Jarní krajina*, 1960). Koncem padesátých let získala barva významnější úlohu než tvary-znaky. Na pozadí černé *Noční krajiny* tkvěl pouze jeden bílý obrysem vymezený, prohnutý čtverec, napovídající, že autorova obrazivost nalezne v příštím období pevné tvarové zázemí v základních geometrických formách. Průběh Malichových prací z přelomu padesátých a

šedesátých let lze opsat jako cestu od iluzivního prostoru k důsledně vyjádřené ploše. Její přijetí uspíšila kresba, pojmenovaná Dvůr (1960), soustřeďující se pouze na šedou stěnu, kterou pokrývaly čmáranice, písmena, číslice i volně nakreslené srdce. Její nehmotný ráz vystupňovala světelnost, prozařující z pozadí. Přestože jde o součást městského exteriéru, chápal Malich stěnu stále jako krajinu. Podstatné bylo, že Dvůr provedl několika technikami, ze kterých je patrná i druhá oblast jeho tehdejšího zájmu, jíž se od konce padesátých let stala koláž. Plocha stěny Dvora se stala průmětnou emotivních stavů, vyslovovaných aktuálními dobovými náměty, rozšířenými zejména tašistickými a strukturalistickými směry.

Kresba Dvora otevírala před Malichem nový typ neiluzivního prostoru. Přestože se v ní již přiblížil ploše, nezastavil se ještě jako u prvních reliéfů u její faktické, silně doléhající přítomnosti, nýbrž mu zůstávala prostorem, pojímaným však jako senzitivní pole sebereflexe.

Ke značně svébytné abstrakci došel Malich důsledným formálním vývojem. Jako by se zprvu abstrakce obával a nepřipouštěl si ji více, než bylo nezbytně nutné. Vytvářel si způsob, jak převést do vyšších výrazových poloh hlavní zdroj svých podnětů, aniž by ztrácel přímou vazbu na vnímanou skutečnost.

Krajina sama napověděla Malichovi, jak překonat její hmotnou tíži, a přivedla jej na práh abstrakce. V tomto smyslu završoval plenéristickou tradici. Kolem roku 1960 mu stačila k vyjádření krajiny vodorovná linie horizontu. Zbavil ji sepětí se zemskou přitažlivostí. Napověděl to potlačením hnědí a zelení jako jejích příznačných barev. Později, během sedmdesátých let provedl krajinu jako volné, v prostoru visící plastiky.

Ani v Malichově nejabstraktnějším období nepřestala krajina patřit k jeho hlavním inspiračním zdrojům. Uchovával si s ní nepřetržitý kontakt, ať přímý, vycházející z bezprostředního zážitku, nebo zprostředkovaný stále se vybavujícími vzpomínkami. Vždy, kdy se již mohlo zdát, že dospěl k svézákonné a svébytné abstrakci, a že již nemůže být vzdálenější od empirické zkušenosti, navrátil se k přírodě jako zdroji nevyčerpatelného námětového bohatství, jako by se až obával, že navždy setrvá v oblasti čistých geometrických forem, které v něm do jisté míry vzbuzovaly i odpor.

Malichovo přehodnocování vnější reality probíhalo dvěma směry: potlačoval-li jednotným barevným tónem rozlišování na popředí a pozadí, zmizelo s ním současně i odlišení nebe a země. Tvary-znaky se vymanily z dosahu zemské tíže. Kvality nahoře-dole se vyrovnaly. Spodní polovina Jarní krajiny přestala již znamenat zemi a horní nebe. Celý obraz prostupovalo jednotné barevné dění, vycházející jakoby samo ze sebe. Obdobně jako červená Jarní krajina (1960, původně pojmenovaná Jiřím Kolářem Lávová krajina) se zeleným ovoidem keře, plujícím při jejím levém okraji, jsou pojaty Krajina z Holic 2 (1960) a Krajina s kopcem (1960). Na první propouští šedé pozadí kromě oblouku kopce zlomky domů, cest a stromů, ze druhé vyzařují světelné kruhové signály, obchvacované různobarevnými prstenci.

Dva zážitky

Většina Malichových krajin z přelomu padesátých a šedesátých let odrážela dvě podstatné zkušenosti, spjaté s Kameneckým kopcem a bezprostředně zachycené v tužkových a pastelkových kresbách, jejichž jednotícím rysem bylo odhmotnění. Podpořily

je smyslové zážitky, o nichž se několikrát při různých příležitostech zmiňoval, nabývající až vizionářské podoby. Prvý zaznamenal uvolnění kopce od krajiny. „Jako dítě jsem šel v létě ze zahrady po ní cestou na Kamenecký kopec“, psal Malich, „pod kopcem vedly kolejnice z Borohrádku do Holic, když se v létě rozžhavyly, vlnil se nad nimi vzduch a kopec přede mnou se oddělil od země a byl ve vzduchu ...“² Druhý se týkal cest, vedoucích přes Kamenecký kopec, které v něm někdy vzbuzovaly pocit, že nekončí a vedou do nebe. Obě tyto zkušenosti, hluboce zaznamenané v jeho vědomí, si příležitostně vybavoval. Pomohly mu překonat otěže jevového světa. Zabýval se jimi i v próze *Od tenkrát do teď tenkrát*, kde o odtržení kopce psal: „V tom okamžiku se ten kopec oddělil od země, přestal být hmotným a stal se hmotou-nehmotou toho nebe, země, ve vesmíru. To byly krajiny utržené od země.“³ O cestách mizejících v nebi tvrdil, že „byl šťasten, že dokud jsem na ten přelom nedošel, pokračovaly do nebe ...“, neboť, „když jsem došel na vrchol oblého kopce, zmizely cesty, které se promítaly na nebe ...“.⁴

Již kolem roku 1960 pronásledovala Malicha otázka, jak vnější proměnlivý svět pojmout v úplné smyslové rozmanitosti a celistvosti, jak mít naráz přítomny všechny jeho stránky a polohy v prostorově a plošně omezeném díle. Před bezhraničnou šíří empirické, nepřetržitě prožívané skutečnosti docházelo k nutnosti výběru, jenž nicméně nebyl nijak blízký jeho povaze. Nejraději by měl realitu uchovanou v její naprosté přítomnosti, se vším, co obsahovala a co byl schopen vnímat. Trpěl, když se musel soustředit jen na jeden jev, zatímco další pomíjel.

Koncem padesátých let rozpoznal, že zamýšlené celistvé uchopení světa nebude ještě možné, že se nevyhne zúžení na

některé stěžejní rysy, jimž dá přesný výraz v konkrétních námětech a formálním provedení. Odhmotnění, překonávající rozpor země a nebe, umožnilo propojit neslučitelné protiklady. Kusy země plují svobodně v prostoru, zatímco ten zase vyzařuje z míst, kde dříve byla plná hmota. Z Malichových krajin počátku šedesátých let sálá nehmotná záře, vytvářející prostor, protínající tvary-znaky. Ve významové a výrazové zkratce šel tak daleko, že drobnou kresbu Krajiny s bleskem (1961) protínaly dvě horizontální, proplétající se klikatky, jedna bílá, druhá černá, procházející mraky, nad nimiž je neúplný oblouk slunce.

Oba rané zážitky z kameneckého kopce postihl Malich kolem roku 1960 několika tušovými kresbami, ztvárňujícími možné způsoby překonání jevové reality. Linie na nich propojovaly zemi a nebe. Kopec tak byl zbavován hmotnosti, nadlehčován a vyzdvihován do vzduchu. Malich, přitahovaný analytickým kubismem, na němž jej snad nejvíce zaujal prostor vznikající mezi věcmi, se optickými zkušenostmi s Kameneckým kopcem vlivu kubismu zbavoval. Své poznatky shrnul do stručného výroku, že „všechno je ve vzduchu a dá se obejít, a tak zmizí země“⁵, jímž rušil ustálený úzus jednosměrného pohledu. Kamenecký kopec, uplatňující se na raných grafikách ze začátku padesátých let především svou názornou podobou, přešel v nutkavě jej pronásledující symbol. Na jedné grafice z roku 1960 se hmota krajiny utrhlá od země a volně se vznášela. Nenacházela nikde jednoznačné zakotvení. Silný dětský zážitek Malichovi ozřejmil, že za hmatatelně uchopitelným světem existuje volná oblast stálého vlnění, jakási plynoucí látka, propojující dříve osamostatňované prvky a rozmisťující tvary-znaky, mezi nimiž se nedají přesněji stanovit vzdálenosti. Toto

vlnění si Malich následně ztotožnil s energií. Zmizel empiricky ověřitelný čas a prostor. Z krajiny se stal tekoucí proud uvolněných chuchvalcovitým trsů mraků, země, stromů a domů. Na kvaši *Krajina ve mně* (1961), s níž souvisí mnoho dalších kreseb s motivem vnitřního prostoru ovoidu, se Malich dostal do určité mezní prostorové polohy, ze které se zdá, že Kamenecký kopec uviděl ze všech stran současně, aniž by se uchýlil k jakékoli kubistické deformaci. Otevřený ovál, vyjádřený hnědou linií, připomíná pozdější obrys autorovy hlavy na kresbě z období po roce 1976, jenž ohraničoval dění uvnitř autorova vědomí a okolní svět. Kresba *Krajina ve mně* tudíž zachycuje jednak jeden úhel Malichova pohledu, jednak kopec, jenž se mu zjevil ze všech stran.

Jaro – bezčasí

Na drobné tužkové kresbě, nazvané *Jaro – bezčasí* (březen 1960), předcházející o několik měsíců obě *Bílé krajiny*, chápal Malich krajinu jako pole volně proudících tvarů-znaků. U *Jaro – bezčasí*, které sám někdy pojmenovával jako „vznik světa“, se s mnohaletým předstihem objevilo světlo, vyzařující z prázdné plochy. Tak soustavně je vyjádřila až jedna pozdější kresba světla pastelkami z roku 1973. *Jaro – bezčasí* se vymanilo z opakujícího se přírodního rytmu. Přináší různě zhuštěný a tvarovaný tok látek v jedinečném utkvění, z nichž se posléze utváří hmotné území. V žádné ze svých starších prací se Malich nezabýval tak soustředěně kosmogonickým procesem, na žádné minulé grafice nebo tempeře nebyl tak jasně podaný, jako v *Jaro – bezčasí*, kde autor doslova sledoval vznik zemského povrchu. *Jaro – bezčasí* připomínal rovněž v jednom zápisu ze srpna

1978, tedy z období, kdy si zaznamenával doléhající vidění: „Mám takovou krajinu z 60tých let. Říkal jsem jí Bezčasí – stvoření. Je to první krajina, nakreslená s jiným světlem. To je to nejdůležitější v tom, i když tam je země i oblaka, keře, jako stíny, ale ne od stromů. Musím ji najít a znova se na ni podívat.“⁶ V souvislosti s malou kresbou Jara – bezčasí je nutné zmínit pojem, se kterým operují snad všechny dosavadní studie o Malichovi. Je jím energie, představující ústřední svorník celé jeho práce, která dostává v každém umělcově období jinou tvářnost a náplň. Uvolňuje se ze střetů hmot na přelomu padesátých a šedesátých let, kdy se zobrazované vymaňuje ze svazujícího sepětí s jevovou realitou a nabývá vlastních významových a tvarových hodnot. Během tohoto několikaletého procesu získaly osamostatněné tvary-znaky nezávislý pohyb a směr. K jejich rozprostranění zřejmě vydatně přispělo světlo, které sice není v temperách a kvaších přímo zpodobené, nicméně v Jaru – bezčasí dostalo podstatný význam. Ačkoli práce z přelomu padesátých a šedesátých let světlo přímo netematizují, nelze jeho vliv popřít. Stalo se určitým doprovodným činitelem, pomáhajícím nejen rozevřít a překonat navyklé příčinné vztahy, ale představuje i významný odhmotňující prvek, kdy uvolněný Kamenecký kopec visící v prázdnu byl čím dál více obestupován světelným obalem.

Malichův roznícený zážitek rozpoutaly koleje, cesty mizející v nebi, vznášející se oblouk i

slunce svítící nad ním. Tyto náměty zpřítomnil v jednoduchých tužkových a tušových kresbách, které každý z nich zobrazují v co nejcharakterističtější podobě. Malichův pohled prochází hmotou tak, že nakonec nachází oporu jen v několika příznačných liniích, vyjadřujících záhyby cesty,

rozžhavené koleje a vzduch nad nimi, oblouk kopce a kruh slunce. Kresbou, jak lze soudit podle různých fází kruhu, propojoval po sobě následující časové okamžiky, splývající v autorově vědomí, fixované v jeho paměti. Obrys slunce totiž nevyjadřoval jednoduchý uzavřený kruh. Na mnoha místech byl přerušovaný, členěný na krátké, individuálně vyjádřené úseky, do nichž zasahují různé výseče.

Trhliny

Kromě motivů, odkazujících k přírodnímu dění, se na Kameneckém kopci snad poprvé výrazně objevila i zesílená linie, jež se později, kolem roku 1963, proměnila v Událost na kruhu. Jsou-li shledávány souvislosti mezi Malichem a Josefem Šímou, pak více než v námětu ovoidů, kde jsou zjevné, by bylo možné srovnat Šímův obraz Poledník (1928) s Malichovými kresbami a grafikami z let 1960 a 1961. V obou případech jde totiž o vyslovení obdobné zkušenosti, týkající se světelného zážitku, osvobozujícího tvar země z vazby na gravitaci.⁷ Vztah Poledníku k Malichovým kresbám a grafikám ze začátku šedesátých let napovídají vznášející se krajinné motivy: u Šímy jezera a trsy keřů, u Malicha pole, pojednaná dokonce třemi různými způsoby. Zatímco na Šímově Poledníku se objevuje vertikální trhlina, vyjádřená jednak transparentním lineárním obrysem, jednak prázdnou hmotou bílé, která se s ním snad i chystá splynout, na Malichově kresbě kameneckého kopce z roku 1960 se vyskytují rovněž různé trhliny, avšak na rozdíl od Šímových jsou horizontální, obdobně jako na jedné Šímově ilustraci k básnické sbírce Pierra Jeana Jouvea *Le Paradis perdu*. K trhlině Malich dospěl v letech 1960–1961, jak vyplývá s kresby Krajina ve mně (1961), ve které se rozevírá linie, jež

nabývá na prostoru a zjevuje uvnitř sebe modrou barvu. Postranní motiv se v temperách z roku 1962 změnil v nosný. Uvolňoval uvnitř sebe další prostory. Trhlina byla pojmána až jako jakási živá tkáň, pulzující, stahující se a expandující sval. Nebylo nepodstatné, že jednu z těchto trhlín, rozevírajících se přes celou plochu kresby, půlila černá a bílá. Aby Malich zdůraznil, že se děj odehrával uvnitř něj, přestal v některých případech pokrývat celou plochu kresby barvou. Ohraničoval ji jakýmsi vnitřním, zaobleným rámem, připomínajícím svým tvarem televizní obrazovku, zbavenou pravoúhlých rohů. Záhy tudíž rozlišoval, co se děje uvnitř a co zůstává vně. V daném prostoru odkrýval další vrstvy, nepřístupné a unikající zraku. Tímto pojetím pronikal do jeho tvorby důraz na rozpínající se vnitřní pole. Plocha kresby splývala s vědomím autora.

Vnitřní dialog

V roce 1959 se v Malichově práci rozvinul několikaletý dialog, vedoucí k souvislému zájmu o dvě zdánlivě se vylučující výtvarné techniky: malbu a koláž. Obě pro něj dostaly stejný význam. Zřetelně dynamizovaly Malichův projev, poukazovaly na jeho mnohospměrnost a mnohostrannost. Na jedné straně pracoval Malich s jejich sbližováním, takže se malba a koláž vzájemně úzce prolínaly, na druhé je od sebe co nejvíce oddaloval, aby dosáhl maximálního výrazového rozpětí. Typickým rysem Malichova přístupu se stalo současné uplatňování různých výtvarných technik. Propojoval koláž a temperu, kvaš a uhel na jedné práci. Začlenit Malichovy koláže do dějinného rámce není jednoduché. Nevztahují se ani ke kubistické, ani k dadaistické či surrealistické estetice.

Nalepované útržky představovaly Malichovi abstraktní prvky, poskytující mu výraz nedosažitelný temperou a kvašem. Na rozdíl od zároveň se rozvíjejících malířských prací vnesly do jeho tvorby značné uklidnění, spočívající ve zdůraznění energie statického, monochromního barevného pole. V katalogu první samostatné Malichovy výstavy (1964) Jiří Padrta ke kolážím dodával: „Klasickou techniku stříhaných, trhaných a lepených papírů užívá Malich malířským způsobem. Útržky papírů, novin, zlomky zápisů a typografické prvky liter zastupují v jeho pojetí nepoetickou předmětnou skutečnost s rozmanitými materiálovými vlastnostmi i s určitými ideogramatickými významy (zastoupenými zlomky tištěných textů a písmen), které je možno tvůrčím zásahem básnicky zhodnotit.“⁸ I když by se mohlo zdát, že Malicha koláže přiváděly na pomezí odosobnění, udržoval si vždy vnitřní vztah k vlepovaným prvkům (viz např. koláž *Křestní list mé dcery*, 1961), se kterými zacházel jako se senzitivním celkem. Z koláží je patrné, že stále prověřoval nosnost plochy, že zkoušel její účinek. Jeho cesta od menších, prokládaných papírů k jednolitému poli se odehrávala postupně během několika let. Jako by měl osobní důvody, bránící mu okamžitě přejít k čistému monochromu, jako by se neodvažoval na prvních reliéfech pojmout plochu přímo, ale jak ukazují *Bílý reliéf* (1963) a *Černý reliéf* (1963), ještě ji pojednával vlnitým papírem.

Malichův zájem o barvu se projevil nejen ve volbě vlepovaných papírů, ale i na několika obrazech z let 1962–1963, ve kterých vyjadřoval barevné dění, jež na začátku šedesátých let formuloval na lineárních tužkových a tušových kresbách. Jde zejména o *Černozelenou krajinu* (1963), *Šedobílou krajinu* (1963) a *Šedožlutou krajinu* (1963). Někdy se tempera stala

podkladem nízkého reliéfu jako na *Krajině* (1963) z Galerie hlavního města Prahy, kdy do souvislé modrozelené plochy vkreslil bílý kruh z akronexu. Na jedné straně se Malich zabýval nabýváním a ubýváním hmoty, kdy na Černozelené krajině vyznačil zlomek otevřeného bílošedého kruhu na černém pozadí, vyvolaný snad i vzdálenější ozvěnou suprematismu, na druhé použil monochromní pozadí za podklad pro vlepování dalších motivů jako na *Události v krajině* (1963), do které umístil kruhový korek, pokrytý červenou barvou, či na *Krajině s poli* (1963), v níž byly na monochromním pozadí vlepeny plochy z různých druhů tkanin, obohacených ještě pískem, připomínajících pole.

Krajiny-koláže

V letech 1959–1963 se Malich nezabýval jen kvaši a temperami. Ve *Dvoře* a *Noční krajině* spojoval svůj malířský přístup s koláží, jež jeho tvorbu významně rozšiřovala a obohacovala. Na prvé významnější koláži z roku 1959 nalepoval obaly, účty, výstřižky, aby záhy přímý kontakt s předměty opustil, přestože jejich uplatnění pro něj znamenalo určitý mezník, přivádějící jej v roce 1963 od koláží k objektům. Kromě čistých koláží prováděl Malich krajně neortodoxně pojaté krajiny jako papier collé. Na pozadí vlepovaných, abstraktních ploch novin a tapet, jež nechápal jako odosobněnou či odcizenou plochu, kreslil uhlem či tužkou své oblíbené zrakové vzpomínky na Kamenecký kopec či oblohu s letícími havrany (např. *Havraní krajina*, 1960).

Když Malich zjistil, že tvary-znaky (např. trojúhelníkové krovky střech) se dají vystříhnout a nalepit, zbavil je aluzí na předmětný svět. Zastupovaly mu abstraktní formy. Postřehl, že s vnější

realitou může libovolně nakládat, že se vůbec nemusí vázat na motiv, který má před sebou. Jeho práce přestaly bezprostředně odkazovat k určitému místu, ležícímu mimo obraz. Koláže potlačily Malichův osobitý rukopis. Své senzitivní zkušenosti přenášel do přímých hran, většinou roztřepených či rozstříhaných, či do otiskování (zátek nebo hlaviček připínáček). Jejich stopy příležitostně obsahují tempery z let 1959–63.

Malichovo pojetí krajiny jako papier collé se ve výtvarném umění příliš neobjevovalo. Na jedné straně vyzdvihl lineární obrys krajiny, na druhé abstraktní tvar nalepované plochy. Jeho spojení koláže a krajiny bylo novum z hlediska předcházejícího vývoje daného žánru i techniky. S vlepovanými papíry či tapetami, naznačujícími budoucí geometrické objekty, nakládal jako s barevnými prostorovými plány. Oblíbil si jemné, zženštilé tóny (viz obsáhlá řada koláží z růžových papírů). Vyhybal se příliš dramatickým, barevným nebo tvarovým střetům. Vedle monochromních papírů, otevírajících nečekané výrazové možnosti, kdy jejich potrhaná plocha sloužila za podklad křehké uhlové kresby, zapojoval do koláží i potištěné stránky novin, jež pro něj měly stejné autonomní výtvarné hodnoty, neodkazující k žádné vnější skutečnosti.

Koláže vyhrotily Malichův postoj. Nebyly mu ani osobními deníky, ani jimi nepovznášel opomíjenou všední skutečnost do oblasti vyššího umění. Ještě důrazněji než tempery a kvaše urychlily přijetí abstrakce, chápané nejprve jako práce s čistou barevnou plochou. Na jedné z posledních koláží z roku 1963 nalepil Malich na podkladovou desku přes sebe různobarevné papíry, vnímatelné jako výsek jeho vnitřní zkušenosti. Zbavil je nadbytečných symbolů a předmětných obsahů, staly se mu

nositeli bezprostředních smyslových zážitků. Vstřebával jednolitý jednobarevný tón, jenž nic nezobrazoval. K vlastní čisté ploše se přibližoval krok za krokem. Od koláží na lepence dospěl na prahu roku 1963 ke kolážím-reliéfům, jež již přestal převádět do grafiky. Na nosnou plochu nalepoval různé skutečnostní prvky (kov, kameny, písek, korek, bužírku, nitě, provazy), vážící se ke krajině, nikoli k umělému předmětnému světu, k němuž odkazoval ještě na raných kolážích. Často je okamžitě konfrontoval s nehmotnou, temnou plochou pozadí jako na Šedožlutém objektu (1963). Tyto koláže-objekty umožnily vznik prvních reliéfů.

Koláže-reliéfy

Široké rozpětí Malichovy práce od druhé poloviny padesátých let vyvrcholilo kolážemi-reliéfy. Zobrazoval-li dříve krajinu iluzivně, nalepoval nyní její reálné prvky na plochu plátna. Nejdůslednější jsou v tomto smyslu koláže-objekty z poloviny roku 1963. Dostávají stále název „krajina“, ačkoli ji již přímo nezobrazují, ale spíše vyvolávají různými hmotnými prvky, nalezenými na zemském povrchu. Z mnohých kolážím-reliéfů lze uvést zejména dva příklady, shodně pojmenované jako Krajina, pocházející z roku 1963. Na jedné Krajině přímá horizontála odděluje šedé, ocelově jasné nebe od země, pokryté pískem, kameny a kovem. Malich zde vizualizoval prudký střet odlehčené horní poloviny a těžké, spodní. Protiklad čisté plochy a haptických skutečnostních prvků provází kontrast blízkosti a dálky, smyslové plnosti a prázdnoty. Druhá koláž (je v majetku Českého muzea výtvarných umění v Praze) má nepravidelně tvarovaný, silně geometrizovaný rám, výrazně vybíhající do

prostoru. Její bílé pozadí nese objemné kameny, prasklý kovový kruh, jenž se bude objevovat i na pozdějších reliéfech z konce šedesátých let, a cáry černého papíru. Výběr motivů nebyl náhodný. Více než s předcházejícími kolážemi souvisel s Malichovou osobní zkušeností. Jednotlivé náměty se totiž přestaly jednoznačně vztahovat ke krajině jako na předcházejících kolážích, aby zachycovaly skrytější obsahy, blížíci se osobní, existenciálně vyhocené zkušenosti. Vycházely z autorových prožitků, naznačených některými jednoduchými tušovými kresbami.

Jiné koláže z roku 1963 již byly zcela abstraktní a bezprostředně předznamenávaly následující reliéfy a koridory z šedesátých let. Malich je provedl ještě ze syrového, faktického materiálu, jehož fyzickou existenci přiznával. Na překližku, polepenou gázou, připevnil kovový kruh a obdélník z bílého polystyrénu, nebo vedle polystyrénu umístil vertikální papírovou trubku, přesahující spodní okraj. Obě koláže přecházely v reliéf. Jejich geometrizované abstraktní motivy se objevily na dalších reliéfech a koridorech z šedesátých let: kovový kruh mohl být naznačen do plochy vyříznutým kruhem v desce reliéfu Bílá C (1963–64), dutá trubka zase v Bílém reliéfu VII (1968).

Otcova smrt

Malich v letech 1961–1963 prodělával životní krizi, jež uspíšila ráznější přijetí pevných geometrických forem, několikrát již napovězených na temperách a kolážích z konce padesátých let. Ocítl se před obtížným postupem, jelikož chtěl nadat anonymní, nezúčastněné geometrické prvky, stojící mimo lidský svět, silným vzrušením. Kladl si zdánlivě paradoxní úkol, rozcházející se s předcházejícím realistickým krajinářstvím, jenž

ujasnil jeho názorovou proměnu, prodělávanou v letech 1962–1963, kdy zřetelně přehodnocoval svůj pohled na život a umění. Po delší nemoci umírá Malichův otec. Tragická zkušenost podnítila vznik jednoduché lineární kresby, dodatečně pojmenované *Otcova smrt*, jejíž výklad podal Malich v rozhovoru s Alexandrem Kusákem: „V roce 1962 umíral můj otec v pardubické nemocnici –tehdy vzniká kresba perem, bylo to jakési lešení, dvě vertikály s horizontálou a kruh, jehož spodní část již klesala pod ni. Nebyla možnost záchrany. Drama bylo zdůrazněno silnou čarou v kruhu. Jejím posunováním se měnil pocit a význam – bylo to podivné zjištění. Vždycky o mně říkali, že jsem lyrický malíř – a jak jsem došel k těmhle věcem? Ale ten přerod v toto myšlení – ten přišel se smrtí otce. Bylo to zoufalství, kdy jsem došel k bezmluvnosti. Všechno se mi zdálo malicherné a zbytečné, a tehdy jsem si říkal: nač mluvit?“⁹ Střet osobního prožitku a obecného tvaru se stal Malichovi základním předpokladem vztahu k okolnímu světu. Svými pocity zobsažňoval prázdné, autonomní geometrické formy. Podkládal jim významy, které by se v těchto tvarech před jeho zásahem sotva daly spatřit. Kdyby uvedené svědectví nebylo známé, šlo by zmíněnou kresbu chápat jako nejzazší pokus o vstoupení do oblasti čisté abstrakce. Námět kruhu, přepadajícího přes horizontálu, zahrnuje skryté existenciální významy, sotva čitelné bez předcházejícího výkladu. Z hlediska další umělcovy práce by bylo možné lineární „lešení“ spojit s pozdějšími prostorovými realizacemi. Zdá se, že na horizontální čáře leží dutá trubka následujících objektů. Zobsažnění prázdných obrazců lidským osudem souviselo s autorovými osobními dojmy, utvrzujícími jej v nastoupené cestě k jednoduchým,

vnitřně významuplným tvarům jako nositelům senzitivních a psychických energií.

Událost na kruhu

Tušová kresba Otcovy smrti, na které se Malich ujistil, že lze proměnlivou pocitovost spoutat pevnými formami, je výrazově nejpokročilejší z mimořádně obsáhlého souboru podobně pojatých prací, nevztahujících se již k výchozímu námětu Kameneckého kopce. K Otcově smrti se váže i atypický obraz-reliéf, nazývaný Událost na kruhu (1963), kde mírně se rozšiřující černá plastická linie vytváří na bílém pozadí kostrbatý, neúplný kruh. S námětem zesílení linie bude Malich pracovat i na dalších kresbách ze druhé poloviny roku 1963 i na následujících prostorových plastikách z poloviny sedmdesátých let. Tento motiv, nepřeveditelný do slov, vyjadřoval událost, již autor postihoval osud. Stal se výrazem osobní mytologie. Představuje obdobně jako oblouk Kameneckého kopce nebo ovál další stálé téma jeho práce, již nenápadně prolíná až do dneška. Jak hluboce Malicha událost na kruhu zasáhla, svědčí i zápis z roku 1976: „Událost, s níž jsem se poprvé setkal po otcově smrti a začal jsem o ní přemýšlet. Vstoupila do mého povědomí. První zobrazení bylo na kruhu, který se v jistém smyslu rozšířil. /plánovaná vynechávka pro znak/ Potom jsem ji zkoušel nakreslit pomocí kruhu, v němž byl širší tah štětcem. /plánovaná vynechávka pro znak/ Různým zkracováním a měněním úhlu dostávala jiný význam. /záměrná vynechávka pro dva kruhové znaky/ To bylo v r. 1963. Některé z těch kreseb mám. Byl to úplně výjimečný případ v té době v této oblasti... V r. 1963 jsem používal k vyjádření události plochy papíru nebo plátna, na níž byl nakreslen kruh. Dnes cítím, že jde

o událost, která musí být vyjádřena v prostoru. Tenkrát, a psal jsem o tom ve skicákách, mě vzrušoval pocit, že perem a tuší nakreslený kruh se náhle na určitém místě rozšíří, anebo přímka, který nese jistý význam, se rozšíří a má určitý rozměr. Co mě na tom ale nejvíc vzrušovalo, bylo to, že vlastně i na ploše jsem tento problém cítil prostorově... Co to je? V té události, která měla podobu rozšířené skvrny na tenkém kruhu, byla v jednom bodě zachycena celá problematika. Zánik i počátek té události a v něm i všechny krátké radosti a dlouhé bolesti či moment tragédie. Ten bod ve své plošnosti se rozplýval do té tenké čáry kruhu. Již tenkrát ale ta skvrna na tenké čáře kruhu měla své prostorové kvality, o nichž jsem již tenkrát věděl. Měla ale i svou konečnost, jak jináč, když pomocí kresby byla zmrazena. Já ovšem jsem ji vždycky přese všechno cítil v prostoru.“¹⁰

Svým obsahovým zacílením se Událost na kruhu vymyká Malichově práci šedesátých let. Nelze ji svázat jednoduchými archetypálními výklady. Úzkostné pocity, vyjádřené neuzavřeným, kostrbatým černým kruhem, který se zbavil pevné, jasné formy, jsou významově vyvažovány dalším námětem Události na kruhu, nacházejícím se u levého okraje obrazu-reliéfu, kde se v jednom úseku soustřeďují řídce rozprostraněné plastické body, zastupující zdroj zářícího světla, charakterizovaného několika drobnými zrnky písku, připomínajícími ejakulát. Jejich volný rozptyl, představující tělesné a psychické uvolnění, kontrastuje s dramatickým porušením kruhu. Událost na kruhu lépe objasňuje pocitové zdroje Krajiny z Českého muzea výtvarných umění v Praze: černý papír znamená pomíjejícnost, rozlomený kruh přerušení života i jeho osvobození z pevného uzavření, kameny opouštěnou zemi.

Kristus

Na prahu šedesátých let změnil Malich rovněž způsob zobrazení lidské postavy. Naposledy se jí zabýval v grafikách a kresbách z konce padesátých let s náměty ženských aktů. Prodělala obdobný proces jako krajina. Byla zbavována napodobivých tvarů a přecházela v abstraktní znaky. Malich do ní příležitostně vlepoval i geometrizované útržky papíru. Obdobně jako přírodní tvary byly čím dále více odhmotněnější. O znovuoživení jeho zájmu o postavu se postarala náhodná událost. Z podesty schodiště autorova pražského vinohradského bytu a ateliéru v Nitranské ulici odnesl někdo krucifix, který tam po léta visel. Zůstaly po něm otisky překryté prachem a pavučinami. Z názorného tvaru zbyl abstraktní shluk. Tento úkaz upoutal Malicha natolik, že požádal fotografa, aby zachytil holou zašpiněnou zeď, inspirující jej k několika kresbám z roku 1961, s lidskými postavami utvářenými ze vzdušných, protínajících se barevných vláken. Jednou z nich byl také Kristus. Po postavě Krista následovaly dvě Motýlí krajiny (1962), ve kterých dosavadní znaky nahradily beztvaré chuchvalce světelných hmot. Členil-li obě Bílé krajiny ještě lineární rytmus, jsou záblesky Motýlích krajin, rodících se z chaotických shluků, okamžitými záznamy naléhavých chvění. V žádné z předcházejících prací nedosáhl Malich tak výrazného vylehčení, v žádné jiné nedal tak bezprostřední průchod svým osobitým vznětům, usměrněným o rok později pevnými geometrickými prvky. Prchavé světelné vibrace Motýlích krajin, ocitajících se snad nejvíce z celé autorovy tvorby na pomezí lyrické abstrakce, zpřístupňují křehké stavy pocitových pásem jeho vědomí. Jejich bezprostřední kontakt s proměňujícím se světelným tokem

poskytl možnost vyjádření vysoce sublimovaného prožitku, zbaveného jakýchkoli přímých čar a ostrých hran. Obdobné pojetí světla doznívá v autorově práci i na kresbách, ovlivněných pobytem u Jaderského moře v roce 1962. Z obou Motýlích krajin probleskovaly léta potlačované představy, vyjevující, že autor je schopen ztvárnit ještě odhmotněnější skupenství, uzavřená až o pár let později temperami mraků z roku 1963.

Figurálnímu námětu se dostalo téměř psychoanalytického vyústění, když se Malich v početně bohatém cyklu kreseb Vztahů (1961–1962) zaměřil na konflikt mezi mužem a ženou, představující jeden z nejdynamičtějších v celé jeho tvorbě. Mezi postavami docházelo k ostrým názorovým výměnám, vyjádřeným změnami křižujícími se, úderně nanášených tahů. Soubor Vztahy zaznamenává boje zneprátelených hmot, střety protikladných silových polí.

Roznícené dění Malicha zahltilo. Pro zachování souvislosti a celistvosti své zkušenosti musel propojit protichůdné vzněty se zřetelnými geometrizovanými formami, zklidňujícími proudy doléhající energie, tíhnoucí k neuchopitelné, amorfnní látce.

Dráhy, stopy...

Koláže byly na začátku šedesátých let pouze jednou polohou Malichovy práce. Vnášely-li do ní zklidnění, poznamenával kresby opačný účinek, projevující se stupňujícím se nárůstem dramatičnosti. Hmoty, koncem padesátých let ještě oddělené a ohraničené, zde do sebe prudce narážejí jako nespoutaný proud, víří po ploše, jsou nadnášeny vzduchem a nemohou najít nikde utkvění. Krajina se na kresbách ocitla v nepřetržitém víru.

Tvary-znaky přestaly být čitelné a nedaly se přesněji pojmenovat.

V kresbách Malich přehodnotil svůj vztah k vnější skutečnosti jako zdroji autentických zážitků. Semknuté a uvolněné, stažené a rozptýlené linie a barevné skvrny se autonomizují. Neopisují vnější realitu, ale přímo vyslovují skryté stavy. Z dramatických shluků lze nanejvýše vyčíst neúplný, rozpadající se oblouk kopce. Malicha upoutávala pásma průchozí a uzavřená, těžká a lehká, přitahovalo jej zesílení a zeslabení tahu, plnost a prázdnota tvaru. Pulzující dění rozbilo geometrickou osnovu pevných forem. Uvolněná hmota nenacházela nikde utkvění, neměla se již kde a čeho zachytit. Hlavním zdrojem cyklu *Dráhy, stopy...* (1963), ve kterém vyvrcholila autorova „malířská“ poloha, začínající po jeho návratu z vojenské služby, se stal pohyb. Malich v roce 1976 dodatečně *Dráhy, stopy...* připomínal: „Událost v prostoru. To je rovněž starý problém, který se poprvé vyskytl v cyklu *Dráhy, stopy...* a zase na ploše (kvaše) z r. 1963. Tenkrát jsem nemohl pochopit, když jsem chodil krajinou a pozoroval ji, že všechno, co se v ní událo, již není pravda a všechno vlastně musí být v neviditelném prostoru zaznamenáno. Všechny události. A nejen v prostoru, ale i na zemi. Proto jsem říkal tomu cyklu *Dráhy, stopy...*. Tenkrát jsem ovšem tyto problémy zachycoval na ploše. Vezmu-li zemi, a stopy po lidech, ptácích, zvířatech se překrývají, a všechny tvoří prostorový mnohvrstevný povlak. Takže by se dal přece jenom nějak vyjádřit. Jistě by se dal popsat, ale já jsem ten, který stále pracuje s materiálem, který mě nutí zachovat toto poznání a zviditelnit je.“¹¹

V cyklu *Dráhy stopy...*, předznamenáném o tři roky starší grafikou kopce, tkvícího v prostoru, ztrácely cesty svou

hmotnost a prostorové zasazení. Souvislý krajinný celek, přítomný na raných realistických grafikách ze začátku padesátých let, se rozpadl. Autorovu pohybující se zkušenost uspišil pobyt na Jadranu, po němž se abstraktně geometrické tvarosloví předcházejících kreseb výrazně zjednodušilo a zpřesnilo.

Ovály

Jakousi tečkou za Malichovým malířským, zhruba osmiletým obdobím, se stal ojedinělý mrak, umístěný uprostřed šedé oblohy. Ovoid, objevující se koncem padesátých let u krajin (viz připomenuté Kamence a Jarní krajina) i u figurálních prací (do jednoho vejčitého tvaru byla dokonce vkreslena ženská postava), se na prahu šedesátých let ustálil v navracející se vnitřní námět, provázející autora až do dnešních dnů. Z roku 1961 je již kvaš Krajina ve mně, odehrávající se uvnitř temného, silně provrstveného oválu. Vrcholnou kresbou v tomto smyslu je Krajina (1963), jejíž ovál, nacházející se uprostřed plochy, vznikl rázným tahem bílé, pronikající dovnitř vejcovitého tvaru, zdůrazněného ojedinělým černým bodem. Ve chvíli, kdy Malich dospěl k téměř gestické akci, ve které se však i prosadila zklidňující polarita černé a bílé, opustil bezprostřední malířský výraz. Pojímal-li bílý ovoid s černým bodem uvnitř stále ještě jako krajinu, obdobný výtvarný proces, týkající se lidské postavy, vyjadřovaly zhuštěné vertikální lineární tahy, jimž dominuje bílý prostřední tah, obklopený temně šedě zelenými na kresbě, označované jako Postava (1963), předznamenávající již vertikální obrysy plošných postav z prvních trojrozměrných plastik.

Skryté významy

Proces, jímž Malich začátkem šedesátých let prošel, lze označit za prudké zjednodušování obrazivosti, za postupné soustřeďování se na jeden všeobecný prožitek, na jednu zkušenost. Z prolnutí výjimečné niternosti a obecného neosobního tvaru, patrného z kresby Otcovy smrti, bude nadále vyplývat hlavní napětí jeho tvorby. I když v pozadí většiny následujících prací tkví neopakovatelné a prchavé, jinak nesdělitelné prožitky, nemusí mít divák o jejich původu a zdroji jakékoli ponětí. Jejich přítomnost v hlubším plánu zajišťuje, že Malichovy práce nepůsobí odcizeně. Zvýšený důraz na původní, co nejvíce zobecnitelné zážitky je i určitou mezí, ochraňující autora před akademickým modernismem, jehož umělost na něj dopadala ve druhé polovině šedesátých let. Zatímco nejrůznější představy v Malichovi vytryskly spontánně, jejich vnitřní ohlas dozrával postupně.

Obětování malířského rukopisu, probíhající několika způsoby, sice prohloubilo vzdálenost mezi autorem a uskutečňovaným dílem, nicméně ještě neznamenalopopření osobních zkušeností. Paradoxně vedlo k jejich vystupňování: byly podávány čistou, nezastupitelnou formou. Zejména koláže uspíšily Malichův rozchod s jevovým světem. Zbavily jej odkazů na krajinu a lidské postavy. Čím více přesouval vnější podněty hlouběji do vědomí, tím nabývaly stálejší podoby. Od proměnlivé lyrické subjektivity, poznamenané ještě spojením s hmotou a empirickými dojmy, dospíval stále více k vylehčenějším tvarům. Na prvních kolážích konfrontoval prázdné pole s těžkými skutečnostními prvky, připomínajícími krajinu, které však rychle mizely, a většího významu nabývala látka, neobsahující žádné pevné body. Energie přestala být vyjadřována uzavřenou

formou, vizuálním účinkem konkrétního tvaru či barvy, ale kolem roku 1963 byla evokována dutinami, vymezenými obrysy geometrizovaných tvarů.

Na prahu šedesátých let se jednoznačně projevila uvolněnost a mnohasměrnost Malichova přístupu. Jeho práce sice vycházela z někdy až bezbřehých výtrysků okamžitých citů, nepodřizujících se ani rozumové volbě, ani přejímanému estetickému programu, avšak současně měla svoji vnitřní mez. Za významovou otevřeností se soustřeďovala jedinečnost a jednoznačnost zážitku. Každé nové dílo představovalo Malichovi vstup na novou půdu, u každého zvažoval jeho nosnost pro svoji další cestu. Jakmile dosáhl zjevných bodů, podle kterých by se mohl bezpečně orientovat, rychle je opustil. Obával se soustředěného a cíleného rozvíjení jednoho, úzce vymezeného výtvarného principu, příliš jej omezujícího a zabraňujícího mu ve svobodném rozhodování. Autorovo hlavní úsilí následně spočívalo v uvolnění vnitřního prostoru tvaru, obdobném, jako bylo rozšíření linie v jednom jejím bodě.

I když se Malichův výtvarný názor během roku 1963 prudce měnil, již na přelomu padesátých a šedesátých let se ustálily hlavní vnitřní námětové okruhy, jež se budou příležitostně objevovat v celé jeho následující tvorbě, avšak vždy v nových, pozměněných souvislostech. Je jich celá řada: oblouk Kameneckého kopce, ovoid, trhlina a událost na kruhu. Každý z nich získal jiný význam a měl pro Malicha odlišný přínos. Zatímco oblouk Kameneckého kopce by mohl odkazovat k Cézannově fascinaci pohořím Sainte-Victoire a možná vést až k romantickým krajinám C.D.Friedricha,¹² ovoid i trhlina dostaly zřetelný archetypální význam. Událost na kruhu byla naopak výrazem určité existenciální úzkosti, vyjádřené rozšiřující se

linií. Všechny tyto čtyři vnitřní krajně odhmotněné motivy zjevovaly, že Malichova smyslová zkušenost vychází z jeho hlubších prožitků. Zpřítomňovaly krajně abstraktní tělesné pocity, otevírající mu cestu ke geometrizaci tvaru. Díky tomu se daly zpodobnit pokaždé v jiné technice, plošně i prostorově. Malich, čerpající z empirických dojmů, dospěl k jejich rychlému přehodnocení: zajímalo jej dění uvnitř sama sebe, odehrávající se v oblasti zlomu vědomí a nevědomí. Orientaci ve vnitřním tělesném a duševním prostoru umožňovaly autorovi čtyři motivy, jež nemusely být pokaždé exteriorizovány a když jsou, často ani nepředstavovaly hlavní námět. Divák, neobeznámený s Malichovou obrazivostí, si jich nemusel někdy vůbec všimnout.

III.

Nové prostory myšlení

(1963–1972)

Bílý reliéf

Rok 1963 byl pro Malicha mezní. Rozrůzněnost jeho tvorby z let 1958–1962 vyústila v prvé reliéfy a rýsované lineární kresby. Docházelo-li dříve mezi kvaši a temperami na jedné straně a kolážemi na druhé k plodnému dialogu, nastává v polovině roku 1963 rychlé zjednodušení. Rané reliéfy, přehodnocující autorovu minulou výtvarnou zkušenost, propojily oba tyto vzájemně se střetávající přístupy. Náhlá proměna zaskočila ctitele starších kvašů a temper. Příznivěji ji přijala progresivněji zaměřená veřejnost, nesetrvávající v úzu zavedených požadavků na umělecké dílo, utvářených ještě před druhou světovou

válkou. Reliéfy z roku 1963–64 jsou jednoduché, co možná nejoprotnější. Vznikly po delším Malichově váhání: „I když jsem obdivoval Matisse, Bonnard... Říkal jsem si stále, že tohle není moje cesta. A tak jsem to pomalu zkoušel, až se ta plocha nastříkala a začala být anonymní a neunesla pocit, proč bych měl někoho obtěžovat...“¹³ Mírně zvlněnou bílou (Bílý reliéf, 1963), černou (Černá kompozice, 1963), světle žlutou (Žlutý reliéf, 1963) nebo šedou plochu (Šedá A, 1964, Šedá B, 1964) člení horizontálně, vertikálně nebo diagonálně vedené rýhy. Vztah reliéfů k vnější předloze je volný. Ačkoli připomínaly krajinu (Malich občas podotýkal, že jde o pohledy na pole z letadla), rychle se zbavily jakéhokoli svazujícího sepětí se zobrazením, typického pro vývoj výtvarného umění na přelomu padesátých a šedesátých let. Změnu umělcova postoje přesně vystihl Jiří Padrta v úvodu k jeho druhé samostatné výstavě z roku 1966: „Malich se tehdy ocitl ve vztahu k svému předcházejícímu vývoji v určité krajní situaci, která se z vnějšího pohledu mohla zdát do té míry kritickou, že se z ní nezbyvá zachránit než skokem do studené vody. Jak jinak si vysvětlit skutečnost, že malíř dotud tak senzitivní na sebemenší citový záchvěv a tak zaujatý přejemnou sublimací smyslových zážitků v kultivovaný malířský a grafický záznam, najednou popře tyto bytostné vlohy ve jménu strohé geometrie a téměř neosobní metody práce s neušlechtilým anonymním materiálem jako je vlnitý lepenkový karton a překližka?“¹⁴ Tento obrat lze nejspíše doložit na jednom z nejjednodušších reliéfů, zahajujících příznačně celou jejich řadu, a sice na Bílém reliéfu (1963). Bílý reliéf, vyvolávající zřetelný přerýv v Malichově díle, přinášel zřetelné oprostění výrazových prostředků, kdy plynulý tok vlnitého papíru nalepeného na plátně pokrývá pouze

souvislá vrstva bílé tempery s akronexem. I když každý podobný zlom udiví současníky svou rychlostí, jež se v případě Malicha odrazila i v ohlasech diváků a kritiků, dodatečně vysvitnou jeho dlouhodobější příčiny. Bílý reliéf završil autorův zájem o krajinu, projevující se ve zvlněném povrchu, připomínajícím pole, a o koláž, jelikož lepenka, jejíž útržky se objevovaly již na kolážích-objektech z přelomu padesátých a šedesátých let, byla připevněna na napnuté plátno. Zatímco kvaše a tempery vrcholily dramatickými, prudce nanášenými barevnými skvrnami, což bylo nejzřetelnější ze souboru Dráhy, stopy..., ruší koláže veškeré připomínky jakéhokoli zobrazení. Bílý reliéf, který postavil Malicha na novou uměleckou a názorovou základnu, vyvolával spory u jeho dřívějších obdivovatelů, pokládajících kvaše a tempery za poslední vývojový úsek moderního českého krajinářství. Malich se jím vzdálil podnětům, vycházejícím z domácího prostředí. Otevřel se světu a navázal s ním přímé spojení, ztracené během padesátých let. Bílý reliéf uskutečnil nejsoučasnějšími výrazovými prostředky, potlačujícími ohlasy okolní reality, ať měly podobu znaků či nalepovaných skutečnostních prvků, i bezprostředně kreslených, volně črtaných tahů. Malich se soustředil vyloženě na bílou a vlnění. Pravidelný spád záhybů, vrásnicích celou plochu, se stal jedinečným dynamickým výtvarným prvkem, zřetelně kontrastujícím se smyslovým bohatstvím temper a kvašů, na kterých si zobrazení nejjemnějších duševních záchvěvů a nejprchavějších vrstev autora vědomí přímo vyžádalo střídání několika různých technik (např. kvaše, tempery a pastelu). Bílý reliéf vytváří celistvé vjemové pole. Ruší jakoukoli projekci do plochy jako nositelky umělého prostoru. Veškeré pocitové sklony vyjadřuje

jednak objektivní taktilní vlnění stejnosměrné plochy, jednak bílá, jež své významné postavení u Malicha získala již koncem padesátých let, kdy byla často spojována s černou. Obě barvy měly zřejmě pro Malicha stejný význam jako abstraktní objektivní formy tvarů-znaků na předcházejících krajinách. Poskytovaly mu pevné opěrné body, zajišťující, že v rozprouřeném toku doléhající obrazivosti je stále místo, nepodléhající žádným změnám. Jejich první roztržení nastalo u Bílých krajin (1960), kde byla černá pouze nepatrným přízvukem.

Krajním provedením, výjimečným v tehdejší české umění, se Bílý reliéf, vymykající se jednoznačnému stylovému zařazení, ocitl na prahu ne-umění. Oponoval nejen abstraktně expresionistickým a strukturalistickým směrům, ale i populární imaginativní vlně, ovlivněné neosurrealismem. Svým vnějším vzhledem by sice mohl připomínat vyhraněnou polohu konstruktivismu třicátých let, vystupující proti nejrozličnějším neoromantismům, nicméně skrytým významovým tíhnutím, čerpajícím podněty z oblasti intuitivního zření, udržoval spojení s původními zdroji romantické obrazivosti. I když by se mohlo zdát, že Malich tlumil svoji žhavou senzitivitu, spíše Bílým reliéfem svoji vnitřní emotivnost ještě vystupňoval. Bílý reliéf lze tudíž posuzovat ze dvou stran. Z jedné náleží k nejodosobněnější Malichově práci první poloviny šedesátých let, stojící na prahu chladné bezzájmovosti, ze druhé, jež však nemusí být okamžitě zřejmá, je prochnut individuálním prožitkem, vyslovujícím co nejpříměji autorovy smyslové stavy, úzce spojené s jeho psychikou. I když povrch vlnité lepenky zahrnoval určité předem dané vlastnosti jako stálost, plynulost, pravidelnost, obvyklé pro rozumově usměrňovaný chod

průmyslové technologie, nezůstávala vlnitá lepenka jen u zobrazení mechanických rysů seriálního výrobku. Do značné míry je popírala. Bílý reliéf byl zbaven kompozičních, barevných či strukturálních stop. Ani dopadající světlo, modelující jeho nepravidelný, mírně zvrásněný povrch, nedostávalo větší úlohu. Vizuální vlastnosti Bílého reliéfu, jako klid a vyrovnanost, odkazovaly spíše k meditativní sebereflexi, než k dramatickému boji vnějšího a vnitřního světla, patrného z předcházejících Vztahů. Lepenku autor zřetelně přizpůsobil vlastním záměrům. Zbavil ji její užitečnosti a uplatnil jako čistě výtvarný prvek, nejvíce vyhovující jeho proměňující se pocitovosti.

Bílý reliéf lze vnímat jako jeden celek. Nechává zaznít rozprostraňující se, chvějící se dění, jehož statická, rovnoměrná plocha vyvolávala při delším pozorování dojem závratí. Bílý reliéf tento optický klam účinně vystihuje. Projeví se snad ještě dříve než vlastní významy bílé a vlnění. Bílý reliéf nebyl ani nultým polem obrazivosti, ani jen, jak kdysi poznamenal Jiří Padrta, chladnou lázní, tlumící žhavou senzitivitu. Svou jasností a důrazností především uzavíral vleklé působení postkubistických směrů, silné v českém umění kolem roku 1960.

Zájem Karla Malicha o reliéfy lze posoudit i z širšího dějinného rámce. Na přelomu padesátých a šedesátých let se reliéfu věnovala zvýšená pozornost. Vymanil se ze závislosti na architektuře a sochařství. Získal nezávislé postavení, přístupné komukoli. Obliba reliéfu přiměla známou teoretičku moderního sochařství Carolu Gideon-Welckerovou¹⁵ k bližšímu objasnění jeho podstaty a vývojových možností. Ve své úvaze z roku 1961 zjistila přítomnost dvou přístupů: jeden určoval brutalismus a

neosurrealismus, druhý skupina Zero. Malichův Bílý reliéf má se Zerem společné rysy. Použil-li vlnité lepenky, pak Hermann de Vries skládal bílé reliéfy z dřevěných špalíčků, Jan Schoonhoven je modeloval z papírnaše, brazilský sochař Sergio de Camargo, usazený po roce 1961 v Paříži, své rozměrné bílé reliéfy sestavoval z kombinací kousků dřeva. Z nejlacinějších, každému dostupných materiálů, jsou i achromy Piera Manzoniho a bílé korkové reliéfy Güntera Ueckera. Na vlnité lepence zase založil svou výtvarnou dráhu Adolf Fleischmann, který vytvořil v letech 1956–1965 početné řady Bílých reliéfů.

Skupina Zero odmítla gestickou polohu abstraktní malby. Mezní situace, do které výtvarné umění přelomu padesátých a šedesátých let došlo, spočívala ve zjednodušování uměleckého díla na jeho hmotný základ. Odpadají barevné a tvarové kontrasty, je potlačen individuální rukopis, jsou zdůrazňovány monochromní vlastnosti a konkrétní hmoty. Ve většině dobových prohlášení lze číst o nutnosti zbavit se pout evropské kultury a jejího historismu. U Malicha vzrůstá nedůvěra v dopad tradice, kterou považuje za svazující přežitek. Manzoni mu byla bílá výrazem „bezbarvé nehmotnosti“, umožňovala vytvoření „totálního prostoru, ve kterém forma, barva a rozměry nemají žádný význam“. Podle Manzoniho bílá v jeho achromech „... není polární krajinou, vyvíjející se hmotou nebo krásným materiálem, není ani dojmem, ani symbolem nebo čímkoli jiným ...“.¹⁶

Dynamické napětí, vyplývající ze střetu polarizujících se stránek v Malichově vědomí, volně souviselo s hnutím Abstraction-Création z přelomu dvacátých a třicátých let, na které v úvaze o reliéfu poukázala Gideon-Welckerová. Zjistila návaznosti mezi reliéfy vznikajícími na přelomu padesátých a šedesátých let a

reliéfy ze začátku třicátých let. Její postřeh lze uplatnit i na Bílý reliéf, srovnatelný nejen s tehdejším konstruktivismem, ale zejména ještě úžeji s pracemi polské skupiny A.R., obzvláště s unismem Władysława Strzemińskiego,¹⁷ prosazovaným tehdy jako opozice vůči analytickému kubismu a expresivní, neobarokní malbě. Jako by se situace umění z počátku třicátých let dvacátého století opakovala o třicet let později. Plocha unistického obrazu vylučuje barevný a tvarový kontrast, dramatické a dynamické dění, překonává dualitu linie a pozadí. Je jednoduchá, opticky zcelená a homogenní. Žádná její část není zvýhodněna před jinou, každý čtvereční centimetr získal stejnou platnost. Strzemiński prosazoval obdobně jako Malich na začátku šedesátých let co největší objektivitu obrazové plochy, zrušení „individuálních triků a grafologických vibrací“. Spojitost Bílého reliéfu s unismem vyplyne ve chvíli, když se připomene Malichův výrok, že v něm vlnění stále vyvolávalo pohled na zorané pole z letadla. Spojení empirického tvaru a abstraktní formy se těsně dotýkalo Strzemińskiego unistických obrazů, jejichž forma „... je separovatelná od obrazu, je zakusitelná mimo obraz, jako kapka vody má také formu ve tvaru kruhu nebo elipsy. Viditelně zakoušená forma ve všeobecném prostředí bez jakýchkoli hranic – v abstraktním a neohraničeném prostoru – nemůže vyvolat jiné vedlejší asociace ...“.¹⁸ Unistický obraz se stýká s Bílým reliéfem v mnoha podrobnostech. Malich Strzemińskiego uznával. S jeho dílem se však měl možnost seznámit až později. Hovoří o tom jasně jeden z pozdějších zápisů do skicáku: „Strzemiński ano (unismus)“.¹⁹ Pravidelně od sebe vzdálené horizontální linie pastózně nanášené olejové barvy Strzemińskiego Unistické kompozice číslo 9 (1931) připomínají dojem nízký reliéf,

podobající se provedením Bílému reliéfu. Jestliže si unistické obrazy uchovávají jisté osobité provedení, dané průběhem lineárního tahu, vedeného rukou, neobsahuje Malichův reliéf stopy autentického rukopisu. Mohl by být vytvořen kýmkoli jiným podle dodaného plánu.

Tužkové kresby

Bílý reliéf přinesl prudkou očistu pocitových oblastí. Malich jím překonal kubizující a strukturalistické sklony, i položil základní východiska novému uměleckému názoru, rozvíjenému až do začátku sedmdesátých let. Odrážela se i v početném souboru tužkových kreseb na podlouhlých formátech z let 1963 a 1964, z nichž některé sloužily za předlohy pro suché jehly, jiné za skici k reliéfům. Tužkové kresby jsou dokladem autorovy nesmírně bohaté vynalézavosti v pojetí lineárního tahu. Obdélnou plochu papíru protínají různými směry vedené husté linie.²⁰ Malichův výrazový rejstřík byl značně široký: vedle kreseb, jejichž plocha je členěna jen souvisle rýsovanými, diagonálními liniemi, stejně od sebe vzdálenými, se objevovaly i takové, jež obsahovaly jakousi druhou, spodní rovinu, založenou zejména na oválných tvarech, následně se vyskytujících na reliéfech z let 1964–1966. Hladina přímých linií překrývá další, tentokrát až sférické, organické dění, zjevující existenci ještě jiného prostoru, promítajícího se do Malichovy práce čím dále více od poloviny šedesátých let. Jde o jakousi druhou vrstvu tužkových kreseb, založenou na blíže nepojmenovatelných tvarech, jež prozrazovala značnou volnost a nezávislost Malichova výtvarného projevu. Stala se východiskem pro bílé a černé reliéfy z let 1964 a 1965, ať šlo o Bílý reliéf (1964) z Alšovy jihočeské galerie, Bílý reliéf (1964) z Národní galerie v Praze,

Velký bílý reliéf (1964) z Galerie Benedikta Rejta v Lounech či o Černý reliéf (1965) z Galerie Benedikta Rejta v Lounech. Ve všech těchto případech se stalo organické pozadí kreseb popředím, vystupujícím z reliéfů, jejichž plocha byla jinak prázdná. Kreslené ovály se změnilly v osamostatněné plochy na reliéfu.

I když z lineárních kreseb vyplývá, že Malich tíhl k přístupům, stojícím na hranici geometrie, vyhýbal se současně systematickosti a seriálnosti. Plochu chápal jako jednolitě pocitové pole, jehož emotivní napětí udává hustota překrývání, sklon, síla, rytmus a přesnost tahů či obrysu tvarů, umístěvaných na reliéfy. V kresbách zmizely vztahy popředí-pozadí, nahore-dole, vpravo-vlevo. Malich se vzdálil zavedeným geometrizujícím klišé konstruktivistických projevů. Jeho linie se pohybovaly v jakémsi beztlížném prostoru. Nesvazovalo jej dogma pravého úhlu, diagonály či čistého prostoru. Prvky konstruktivistické abecedy přizpůsoboval vlastním záměrům. Bílý reliéf ukázal, že i tzv. odosobněné postupy, vyznačující se pravidelně se opakujícím rytmem, mohou přímo odrážet jeho roznícené vědomí. Vedle kreseb, jejichž plochu pokrývá jednotvárný rytmus linií, udělal i takové, které předem daný řád narušují. Malichova „geometrie“ je geometrií naruby, převráceným řádem ve službách spontánní představivosti. Osobitý charakter každé kresby poznamenaly neopakovatelné nálady a prchavé vzněty. Někdy jsou linie pevně semknuté, jindy volně rozhozené, někdy se zdá, že se podřizují vyššímu, nadřazenému systému, jindy, že mají uspořádání nahodilé a libovolné.

V roce 1963 Malich zjistil, že i tak omezený projev, jakým byla rýsovaná lineární kresba, obsahuje nečekaně široké výrazové

rozpětí, ve kterém lze nalézt nové přístupy, neomezující se na prostý, neustále rozváděný a obměňovaný výtvarný princip. Stvrzoval nejen smyslovou škálu přesně rýsovaného tahu, ale přímo vstupoval do vlastního průběhu linie, tím, že se její tah zvolna rozšířil, obdobně jako na reliéfu Událost na kruhu, kde náhlé zesílení černé linie na bílém pozadí znamenalo větší zapojení vlastní kresby, rozpínající její vizuální pole směrem do prostoru.

Podnětnost volných, rukou kreslených lineárních vírů, nacházejících se na tužkových kresbách často za horní, rýsovanou vrstvou, vyjadřujících jakési spodní dění, rušivé z hlediska neokonstruktivistických tendencí šedesátých let, se projevila teprve v devadesátých letech dvacátého století, kdy podstatněji vešla ve známost celá Malichova tvorba. Dobový divák nepodkládal větší váhu těmto zdánlivě neodůvodněným, postranním námětům, označitelným za prudké výtrysky obrazivosti, přestože právě ony se objevují v Malichově práci až do současnosti. Zbavovaly jej důsledné exaktnosti a ustrnutí v ustálených estetických názorech. Na raných reliéfech našly uplatnění zejména prolínající se, amorfní obrazce amébovitého, organického typu. Jsou intuitivně vycitřovanými a z nevědomí pramenícími předznamenáními, jejichž zrod nelze nijak jednoznačně vysvětlit dobovými vlivy. Zřetelně obohacovaly a zvrstvovaly Malichovy postupy, i když v době svého vzniku vypadaly okrajově a vymykaly se logice jeho práce. Byly výrazem ryzí spontaneity, osvobozené od příčinného, mechanisticko-deterministického pohledu na svět.

Lineární kresby již nenavazují žádné spojení s krajinou, podkládanou ještě Bílému reliéfu. Jsou prvním významným vstupem Malicha na pole „čisté“ abstrakce.

Prvé reliéfy

Geometrizující projev jako jedna z nejvyšších met českého umění první poloviny šedesátých let znamenal pro Malicha převedení intuitivní, neustále se proměňující obrazivosti do obecných vizuálních forem. Svoji geometrii zbavil spekulativnosti. Zůstávala viděná a zhlédnutá. Vedle tužkových kreseb jiný zdroj tvarosloví raných reliéfů poskytovaly koláže z let 1962 a 1963, na jejichž monochromní ploše se čím dále více objevoval kruh, který přešel i do reliéfu jako Bílá B (1964), obsahujícího pouze osm drobných bílých kruhů při pravém horním okraji, či Černá A (1964), jež má zase kruhy po levé straně, vedoucí mimo vlastní plochu. Na následujících reliéfech Malich osamostatňoval vnitřní obrys kruhu tak, aby jej mohl naklonit a tím i otevřel do prostoru. Kruhový a oválný tvar se stal na obdélných reliéfech z let 1964–1967 hlavním námětem, umožňujícím fragmentalizaci i vstup dalších abstraktních prvků. Lze to sledovat na Bílém reliéfu (1964–1965) z Galerie Benedikta Rejta v Lounech, na Černém reliéfu (1965) z Galerie Benedikta Rejta v Lounech, na Černém reliéfu II (1964–1965) z pražské soukromé sbírky, na Žlutém reliéfu (1966) z pražské soukromé sbírky, a na Žlutém reliéfu (1967) z Galerie hlavního města Prahy, na němž tento postupný proces vyvrcholil. Čím dále více Malich zdůrazňoval „tloušťku“ reliéfu, i když ještě příliš nepronikal do jeho hloubky.

Zatímco lineární tužkové kresby Malich v šedesátých letech příliš nevystavoval, nejznámějším jeho projevem se tehdy staly reliéfy, koridory a prostorové plastiky, na které platí mnoho charakteristik vyslovených při analýze Bílého reliéfu. Vznikaly během osmi let (1963–1971), jež představují období prudkého

nárůstu Malichovy tvorby, ve kterém neměl chvíle oddechu. Hnací dynamismus silného vnitřního vzmachu jej vedl ke stále novým pracím, jejichž rychlý sled podmiňovalo i vzdalování se vlivu spoutávající tradice. Bílým reliéfem konečně překonal závislost na ploše jako nositeli iluzivních prostorových projekcí a otevřel si cestu k reálnému prostoru. Svou proměnu vysvětloval větou: „Necítil jsem hluboký prostor, spíš jsem cítil nízký reliéf,“²¹ vztáhnutelnou již na tempery z konce padesátých let. Typickým znakem Malicha bylo, že stejně jako v případě kreseb z let 1957–1963 se ani po roce 1963 nedržel úzce jedné nalezené polohy, ale postupoval současně několika prolínajícími se, vzájemně se přibližujícími i oddalujícími směry. Navázal-li na Bílý reliéf bezprostředně Černý reliéf (1963) s lepenkou připevněnou diagonálně, obdobně jako jsou linie tažené na jedné kresbě, jiné pocitové zdroje zpřístupňuje ostře barevný Fialovooranžový reliéf (1963), dovršující dřívější Malichův zájem o barvu. Šlo o kontrast, používaný s oblibou na temperách z roku 1957, na nichž již obě barvy převládaly. Nejdůležitějším námětem tohoto zničeného reliéfu, rekonstruovaného koncem osmdesátých let, se stal střet pozitivních a negativních forem, provedený vyříznutím kruhu do vertikální plochy, jenž se již objevil na kolážích z let 1962–1963.

Co nejvíce zjednodušený povrch Bílého reliéfu a Černého reliéfu připomínal op-art a minimalismus. Jisté srovnání by bylo možné vést s raným obdobím Donalda Judda či Sol Le Witta. Pripadalo-li dříve některým kritikům, že Malich svou novou polohou navazoval na tyto zahraniční směry, není již s odstupem let tato shodnost tak patrná. Spíše než s cizími podněty se vyrovnával sám se sebou a vlastními emotivními

stavy, pro jejichž vyjádření hledal pevnou formu. Čím dále více se u něj projevovala polarizace, patrná již z předcházejících prací, vyplývající z přecházení mezi zahlcením a vyprázdněním, mezi jednostranným a mnohovrstevnatým pocitem, mezi úzkostlivou uzavřeností a naprostou otevřeností. Malich odmítal opakování stejných tvarů, každý byl pro něj jedinečný. Svým postojem se světu vydával i před ním skrýval, chtěl jej obejmout a současně se obával zranění, byl co nejupřímnější, když umožňoval skoro každému nahlédnout do svých skicáků, a zároveň si střežil své soukromí.

Jakmile Malich zjistil, že i jednoduché tvary mohou vstřebat nejružnější podněty a nejrozmanitější zkušenosti, odkrýval jejich další rozměr. Objevil tvar ve tvaru, plynoucí a tekoucí za jeho pevnou, jasnou a čistou podobou. Výsledek přinášel slitinu z protichůdných, vzájemně si odporujících pocitů a psychických sil, které dostávají často krajně jednoduchý výraz. Ačkoli jde o monochromní plochy, může být jejich domnělý klid vyvrcholením prudkých, dramatických střetů. Lze dokonce říci, že hnacím motorem Malichovy práce v šedesátých letech se staly ostré výkyvy neslučitelných, vzájemně se odpuzujících pocitů, nenacházajících nikde jednoznačné vyústění a pevné ustálení.

Již z raných reliéfů je zjevné, že se Malich vyhýbal ustáleným kompozičním zásadám, že přestal pracovat s předmětnými motivy, připevňovanými na plochu, jak to dělal ještě na kolážích, a že přistupoval k tvaru jako k libovolně narušitelnému celku, jež lze prořezávat, nastavovat, vrstvit, vrásnit prudkými záseky. Plochu reliéfu chápal jako akční silové pole o vlastní výrazové síle. Do abstraktních prvků vložil

neopakovatelné vizuální a sémantické hodnoty. Podobu reliéfu určovala psychodynamická energie, nikoli rozumový rozvrh. Malich, zvažující od přelomu padesátých a šedesátých let vhodný mezistav plnosti a prázdna, zkoušel, nakolik může zůstat plocha čistá a jak ji lze porušit. Upoutávala jej oblost a hranatost, kosost a přímot, štěrbínovitost a rozpínavost. Jednotlivé tvary se přitahovaly, odpuzovaly, překrývaly, prostupovaly, přetínaly či do sebe vplývaly a vzájemně zapadaly. Jeden tvar v sobě zahrnoval mnoho dalších. Dění, jež Malich rozehrál a zastavil v nezměnitelné pozici, vyplývalo spíše z vidění, než z uvolněné hry. Kdyby tyto reliéfy byly barevné, podobaly by se autorovým pastelům z období 1984–1985. Nepravidelně vykrajované obrysy, hraničící někdy až s jistou bizarností, nebrzdila žádná ustálená pravidla o pojetí tvaru, záhy nabývajícího až sférických podob. Některé reliéfy by se mohly blížit až k reliéfům Hanse Arpa. Násobením jednotlivých prvků vznikaly nepředvídatelné pocitové shluky. Malich se nevěnoval soustavnému rozpracovávání osamostatněných formálních námětů podle logicky vymezených řad, jak by to jeho přístup nabízel, nýbrž každým dílem vyslovoval sám sebe a obracel se proti sobě. Jeho reliéfy nejsou chladné, nezúčastněné, neosobní. Jsou psychickými mikrodramaty, nesoucími vždy pečeť jedinečného meditativního zastavení, zrcadlícího původní zkušenosti. Plochu reliéfu pojímal Malich jako beztlížný, do všech stran stejnoměrně se rozšiřující prostor, jako volné vztahové pole, ovlivňované různými duševními podněty, jejichž hodnota se výrazně proměňuje. Malichovy reliéfy se nepohybují v absolutní čistotě ideoplastiky: nepodávají řez univerzem a jeho skrytými

zákonitostmi. Vyplývají z výlučně osobního rozhodnutí a autorova naladění.

Rychlý proces, sledovatelný na mnoha reliéfech z let 1964 a 1965, uspil nejen zvětšování formátu, ale i změnu obrazců. Osamostatněné tvary (viz Černá A, Bílá B), vyskytující se již před tím na kolážích, dostávaly dynamičtější vzhled, jakmile se na ploše reliéfu objevil kruh a ovoid (viz Bílý reliéf a dva Černé reliéfy z let 1964 a 1965). Zachycený stav vizuálního pole reliéfu byl pak výsledkem zmrazení probíhajícího psychického proudu v určitém časovém a prostorovém okamžiku.

Černobílé plastiky

Současně s ranými reliéfy pronikal Malich do prostoru, k němuž se zprvu přibližoval prostřednictvím nejrůznějších organických či geometrizovaných ploch, jež v něm byly volně rozestavěné. Na horizontálně se vlnící Černošedé plastice (1963–1964) a Červenočernobílé plastice (1963–1964), stojící modročervené Vegetativní plastice (1964) a následně na Bílé plastice (1964–1965), jejíž sokl již byl mírně zalomený, zvažoval možnosti svého vstupu do prostoru. Nejdříve jej přitahoval pohyb různě tvarovaných ploch. Současně se však zaměřil i na vnitřní prostor uzavřeného tělesa, skrytého v neporušeném plášti hmoty, jenž pro něj bude mnohem důležitější. Přestože v jedné ze svých prvních trojrozměrných plastik, Bílé plastice (1964), ještě na plný kvádr připevnil menší segmenty, na čelní stěnu nízký kruh, na boční trojúhelníkovitý hranol, na následující Bílé plastice (1964) již kvádr prorážela drobná, diagonálně vedená elipsovité skulina. Při pohledu do jejího ostře zkoseného otvoru, zjevujícího úzký vnitřní prostor, prochází neproniknutelné temno v prudké projasnění. Skulina dynamizuje blok, jenž by

jinak stál trpně v prostoru. K proděravění Bílé plastiky prý měl Malicha podnítit pobyt na Jadranu, kde nalézal kaménky s prázdnými otvory. Zatímco do pevného, neporušeného tvaru Bílé plastiky zasahovala jen dutina, zpřístupňovaly průduchy černého pláště následujících tří Černobílých plastik z let 1964 a 1965 z různých stran nahlédnutelné prázdno, obalované tenkými stěnami, vyzařujícími bílé nehmotné světlo. Zdůrazněním dutého jádra, kde dříve bývala pevná, neproniknutelná hmota, se Malich napojoval na významnou linii moderního sochařství, odkazující přes dvacátá a třicátá léta k přelomu devatenáctého a dvacátého století. V knize Lászla Moholy-Nagye *Od materiálu k architektuře* (1929) byl vnitřní prostor označen za tzv. třetí stadium plastiky, jímž měl být „perforovaný (proděravěný) blok“.²² V Malichově tvorbě jej zpřítomňovaly Černobílé plastiky, dospěl k současnému námětu, probíranému v polovině šedesátých let nejen teorií, ale uskutečňovanému často i v praxi. S otázkou vnitřního prostoru se tehdy vyrovnávali i autoři, stojící na opačném, bytostně sochařském projevu, do něhož Malichovy práce přímo nezasahovaly. Tři Černobílé plastiky, podávající důležitou syntézu vnitřního prostoru a světla, se podobaly spíše ideálním architekturám než sochám. Zatímco první dvě vycházely z ortogonálního půdorysu, třetí, vysoká přes dva metry, byla kruhového profilu a její plášť široce vybočoval do okolního prostředí. Zastupovala Malicha na významné výstavě *Sochy dvaceti národů* (*Sculpture from Twenty Nations*), uskutečněné v roce 1967 v Guggenheimově muzeu v New Yorku. Bezprostředně po skončení výstavy ji zakoupila Albright-Knox Gallery v Buffalu. Stala se součástí její stálé sbírky. Přestože šlo o vyložené abstraktní práci, silně připomínala lidskou postavu. Způsob, jímž se plastika, k níž se

dochoval přípravný papírový model, podle nějž byla v polovině devadesátých let vytvořena její druhá verze, rozevírala, uvolňoval v jejím plášti další vrstvy, vnášející do ní nový rytmus. K jednoduchému válci je připojen další, seříznutý, jehož střední část vybíhá hluboko do prostoru, jako by šlo o napínající se křídlo. Někdy se zdá, že Malichovy plastiky jsou živoucím organismem, že obchvacované prázdno vnímá a prožívá tělesně. Ačkoli tyto tři Černobílé plastiky pocházejí z období důrazného stírání vzpomínek na dětství a přírodní živly, souvisejí s Malichovými ranými zkušenostmi. Černá a bílá, jež se objevila již na tempeře s koňským spřežením (1958) a v různých následujících kresbách, upoutala Malicha poprvé při pohledu na rodný dům se soklem natřeným sazemi a zdmi obílenými vápnem. Zůstával dlouho přesvědčen, že tento kontrast, zpřítomněný rovněž retrospektivně v pastelu Vápno-Saze (1988), jehož horní část je bílá, zatímco užší, spodní, černá, je jedním z nejzákladnějších ve výtvarném umění.²³ Zmiňoval se často o zklamání, jež v něm po příchodu do Prahy v roce 1945, kdy začal studovat profesuru kreslení, vyvolalo zjištění, že impresionismus tento kontrast zatratil. Ostrá konfrontace černé a bílé na zdech rodného domu, udržovaných vždy v bezvadné čistotě, oponovala rozbujelé barevnosti okolních keřů a záhonů. Zastupovala oblast umělého řádu, jež je třeba v chaotické krajině teprve hledat. Vztah Černobílých plastik k dětství, ať byl jakkoli křehký, navozoval určité závěry: v období, kdy se mu autor nejvíce vzdálil (tj. ve druhé polovině šedesátých a na začátku sedmdesátých let), důsledně zobecňoval svůj svět pro druhého. Prováděl dokonalé autonomní objekty, jimiž se zařadil do mezinárodních souvislostí. Zbavil se vzpomínek na dětské zkušenosti a svému úsilí dočasně podložil futurologické,

utopické cíle. Rovněž některé modely zřetelně objasňují, že Malich postupoval od vnitřního prostoru uzavřeného tvaru do vnějšího okolí. Se třemi Černobílými plastikami souvisel papírový model dutého válce, jehož plášť prorážely oválné záseky, otevírající jej do prostředí. Divákův pohled prochází pláštěm válce a vnímá jeho vnitřní stěny. Červenočerný model (kol. 1964–1965) vypovídal, že prostor se Malichovi zjevoval prostřednictvím tenké slupky papíru, jež v sobě obsahovala postupně se vylupující vrstvy. Některé modely a plastiky již předznamenávaly pozdější Malichovy stavby z konce šedesátých let.

Současně s plastikami z umělé hmoty, umožňujícími otevření vnitřního prostoru, vytvořil Malich rovněž několik stojících plastik z kovu, jehož poddajnost dovedl v některých případech až k mezní hranici. Když byla kovová plastika ze železa, sjednocoval její povrch optickou černí (Černá plastika, 1964), když z mosazi, ke které se uchýlil kolem poloviny šedesátých let, zdůrazňoval její matný i lesknoucí se povrch (např. Mosazná plastika, 1964–1966, Zlatá plastika, 1964–1966). V kovových plastikách, stejně jako v četných skicách a modelech, Malich často spojoval neslučitelné protiklady, vyjadřované oblým a hranatým profilem: vzájemně se prorůstaly, zapadaly do sebe a zaklíňovaly se. Někdy Malich dosáhl jednoduchého, účinného zkratu. Dva stojící, hranou se dotýkající čtvercové sloupy Mosazné plastiky proráží kruhový otvor, „modelující“ uvnitř masivní hmoty pevného tvaru dutý válec. Určitým vyvrcholením samostatně stojících mosazných plastik byl až Projekt (1970), kdy k břitu zkoseného soklu byl připevněn dutý hranol, jehož vnější stěna nese různě dlouhé tyče tak, aby vzbuzovaly dojem lability a možného pádu celé plastiky.

Modely

Z plánovaných plastik uskutečnil Malich ve druhé polovině šedesátých let zlomek. Často nemohly být provedeny jen z technických příčin. Z období 1964–1967 se dochovalo značné množství drobných modelů z papíru, lepenky a dřeva. Některé nechal autor dodatečně udělat až v devadesátých letech dvacátého století. Kresby a modely umožnily Malichovi uvolněný výraz. Jeho představivost zde dostala volný průchod tak soustředěně a soustavně jako nikdy předtím. Nejvyhraněnější modely, jež se ve své době nedočkaly realizace, zveřejnil Jiří Padrta ve Výtvarném umění v roce 1969.²⁴ Vztah modelu, vytvořeného vlastnoručně autorem, k plastice, svěřené někomu dalšímu, odrážel všechny klady i zápory objevující se v tradičním sochařství. U Malicha šlo nejen o dokonalost a přesnost provedení, ale především o vyslovení obecných obsahů, jejichž zárodek byl sice individuální, nicméně následně se týkal každého. Modelům ještě předcházely kresby ve skicacích. Lze tak sledovat proces vzniku plastiky od nejskromnějších záznamů po výsledný tvar, jenž mohl trvat i několik let. Modely vyjevují, že Malichův názorový rozpon byl široký. Nelze jej podchytit podle jeho větších či menších návratů k některému ze základních geometrických těles. Volný prostor poskytl obrazivosti otevřené pole pro nezvyklé tvarové průniky.

Každý podélný či příčný řez tělesem se na raných reliéfech a plastikách stal Malichovi nositelem osobní pocitovosti. Byl ozvěnou duševních hnutí a smyslových vznětů. Přesnost, o níž se často s ohledem na jeho reliéfy mluví, se netýkala jen dokonalého výtvarného provedení. Zasahovala především do

celkového působení práce. Různě porušované monolity (jako např. kruh, kvádr, válec) nepředstavovaly jen otřesy ve vesmíru základních tvarů, ale i odlišné stupně výtvarné naléhavosti. Jsou významové a výrazové rozdíly mezi jednoduchou skulinou, protínající kvádr Bílé plastiky, a do sebe ostře zařezávanými obrazci některých reliéfů.

Prostorová plastika

Námětem, k němuž se Malich během poloviny šedesátých let nepřetržitě vracel, se stal kruh, otevírající mu cestu k elipse (viz Černý reliéf, Žlutý reliéf, Šedý reliéf), vznikající buď šikmým seříznutím kruhové trubky nebo stlačením kruhu. Obě tyto možnosti často uplatňoval. Přechod jednoho tvaru v druhý přinášel změnu klidné formy v dynamickou.

Každý podélný či příčný řez tělesem se na raných reliéfech a plastikách stal Malichovi nositelem osobní pocitovosti. Byl ozvěnou duševních hnutí a smyslových vznětů. Přesnost, o níž se často s ohledem na jeho reliéfy mluví, se netýkala jen dokonalého výtvarného provedení. Zasahovala především do celkového působení práce. Různě porušované monolity (jako např. kruh, kvádr, válec) nepředstavovaly jen otřesy ve vesmíru základních tvarů, ale i odlišné stupně výtvarné naléhavosti. Jsou významové a výrazové rozdíly mezi jednoduchou skulinou, protínající kvádr Bílé plastiky, a do sebe ostře zařezávanými obrazci některých reliéfů.

Po polovině šedesátých let se kruh a elipsa staly hlavním motivem nejen reliéfu, ale představovaly i nosnou základnu volně stojících plastik. Lze to doložit některými významnými pracemi ze druhé poloviny šedesátých let, jako byla Prostorová plastika (1967) z Galerie Benedikta Rejta v Lounech, která je

určitým nevysloveným mezníkem Malichovy práce ze šedesátých let, Stříbrná prostorová plastika (1967), Stříbrná plastika (1968) a Kruhový projekt (1968–1969). Horizontální kruhová základna Prostorové plastiky, dělicí ji na horní a spodní část, nese nejrůznější profily ležících plných nebo dutých trubek, jejichž místo je pevné a nezměnitelné. Prostorová plastika se stala autonomním, dokonale vyváženým objektem, založeným na prolnutí protichůdných pocitů, sváděných do neopakovatelného celku.

V Prostorové plastice, stejně jako v předcházejících reliéfech, Malichovi nešlo o rozumové vyrovnání různorodých prvků, ale především o prudký kontrast a stupňující se dramatickост tvaru. Do klidné sestavy, založené na válkách, trubkách, kruzích a ovoidech, zavedl jednoduchou, nicméně výrazně umístěnou tenkou tyč čtvercového profilu, jež v celkovém pojetí plastiky nabyla charakteru tělesa jakoby z jiného světa, vnášejícího do prohnutých ploch nové, nečekané napětí. Obdobnou roli získala průrazně působící tyč, téměř až nasávající a svádějící do sebe energie z okolí, na Modrozlatém koridoru (1967), a zejména na jednom světlemodrém modelu, kde ji autor zdůraznil ostře červenou barvou. Zatímco u Prostorové plastiky byl kruh základnou, nesoucí další prvky, změnil se u Stříbrné prostorové plastiky, u Stříbrné plastiky a u Kruhového projektu v hlavní téma. Plocha dvou do sebe vetknutých kruhů Stříbrné prostorové plastiky poskytla Malichovi základní nosnou rovinu, různě vylamovanou a otevíranou do prostoru. Stala se nositelkou jedinečného a neopakovatelného dění, uvolňujícího a osvobozujícího pocitové bohatství skryté v jednoduchých tvarech. Obdobně jako Stříbrná prostorová plastika vznikl i Kruhový projekt, převádějící kruhovou plochu do prostoru tak,

že vyvolává dojem, že se téměř otáčí. Kruhový projekt završuje dlouhodobý proces, týkající se co největšího zprostorování plochy, zjevný již z velké Černobílé plastiky, jejíž rub a líc již měl protikladnou optickou a sémantickou hodnotu. Uvedené práce dokládají, že se Malich přibližuje prostoru plochou, že jeho plastiky jsou jakési schrány, které prostor vydávají a pohlcují. Používá k tomu nejrůznější průniky, vývraty, vychýlení a výlomy, střety oválných a ostrých hran. Jeho přijímání trojrozměrného tvaru, zahájené již ve druhé polovině padesátých let, vedlo přes plochu, nikoli přes hmotný, nepropustný plastický objem, z něž prostor vydobýval až o mnoho let později. Zásah do plochy vyvolával současně její vylehčení.

Sochařské sympozium

Většinu svých plastik zamýšlel Malich do interiéru. V roce 1967 dostal jedinečnou možnost vyzkoušet si, jak by působily ve venkovním prostředí. Přijal pozvání na druhý ročník kamenického sympozia v Hořicích. I když studoval plastiku u Karla Lidického (je dochována fotografie jeho nedokončené závěrečné práce), nestal se sochařem a s kamenem nikdy předtím nepracoval. Prostorovou kompozici nechal provést od místního kameníka z pískovce a barevných kamenů, dohlížel na průběh jeho práce a účastnil se osazení na místo. Pro Malicha, jenž již tehdy používal tvárlivé, vysoce pružné a snadno vylehčitelné umělé hmoty (viz např. Černobílá plastika), představoval kámen ten nejnevhodnější materiál k uskutečnění vlastních představ. Svou přirozenou tíží, barvou a nesnadnou opracovatelností stál v cestě jeho výtvarnému pojetí, vyhýbajícímu se objemu hmotného bloku. Na sympoziu se

Prostorová kompozice od ostatních zúčastněných autorů zřetelně odlišovala. O její výjimečnosti svědčí okolnost, že za několik dní po dokončení byla někým rozbita. V úvaze, napsané do katalogu sympozia, Malich vytkl především formální rysy: „Práce na Prostorové plastice měla pro mě velký význam. Zde jsem si důkladně uvědomil, co je to hmota, přednost a nedostatky kamene jako materiálu k vyjádření určité myšlenky. Problematiku barevnosti hmot vzhledem k určité barevnosti a hustotě hmoty, rozměrům různých dílů, z nichž byla prostorová plastika sestavena. Míry, poměry a vztahy v leštěných, matných a hrubých plochách těles. Zvýšená citlivost k pochybnosti o správných mírách. Definitivní skončení s romantismem omezeného, starého myšlení ...“²⁵

Štíhlá vertikála, jež byla nejvýraznějším prvkem Prostorové kompozice, se stala zřetelnou výzvou okolí, reflexí jednoduchého řádu, dokládajícího, že na „tomto“ místě stojí plastika, oponující chaotickému prostředí i přírodě. Prostorová kompozice, jako projev autonomní duchovní rozvahy, dosahovala vyváženého napětí mezi hmotou a prostorem. Její hlavní blok, který chtěl Malich původně natřít, protože mu přírodní zabarvení kamene nevyhovovalo, podnítil vznik Modrozlatočerné plastiky, na jejímž sytě modrém kvádru ležel těžký černý kruh s provrtaným středem a zlatá rozpůlená trubka, vydávající se nejvíce ze všech použitých tvarů okolí. Prostorová kompozice přivedla Malicha k úvaze o celku práce, sestávajícím v jejím případě ze samostatných částí, volně k sobě připojených. Obdobně postupoval i na Modrozlatočerné plastice. Přestože tři prvky, ze kterých se skládá, nemají symbolický ráz, jehož vlivu se chtěl od začátku šedesátých let zbavit, naskytá se v jejich případě otázka existence určité barevné a tvarové hierarchie,

panující mezi nimi. Každá barva a tvar má u Malicha vlastní hodnotu. Způsob jejich vzájemného spojení závisí především na autorově vnitřní rezonanci. Černé světlo pohlcuje, zlatá vyzařuje, modrá jejich napětí vyrovnává. Některé kombinaci dával Malich větší přednost než jiné. Vztah barvy a tvaru u Modrozlatočerné plastiky poodhaluje, jak dosáhl jejich vzájemného vyrovnání, kdy citlivě zvažoval uzavření či otevření tvaru z hlediska barevného či světelného, které nebylo tak zřejmé z jeho předcházejících reliéfů.

Zavěšený koridor

Zatímco Malichovy prostorové práce z roku 1964 rozváděly především možnosti plochy, po roce 1967 šlo o složitější a souhrnnější představy. Ve skicácích se objevily pracovní kresby lineárních plastik, pojmenované „rozvinutí ze země na stěnu“. Malich byl čím dále více přitahován průniky, průchody, nejrůznějšími překážkami, v nichž divák přímo fyzicky pociťoval úzkost z těsného a uzavřeného. Některé horizontální koridory se dají přirovnat k zemnímu umění, prosazenému koncem šedesátých let Robertem Smithsonem a Michaellem Heizerem. Na rozdíl od něj se však Malich, jemuž nebylo umožněno pracovat ve větším měřítku, soustředil na vlastní psychický prožitek, jemuž vtiskoval ráz objektivizované soukromé výpovědi.

Na začátku druhé poloviny šedesátých let se v Malichových skicácích objevují první kresby, vyjadřující snahu o proniknutí do prázdného vnitřního prostoru místnosti. Malich promýšlel několik závěsných koridorů, jejichž díly by visely za průhledná nylonová vlákna. V této souvislosti si opět vybavil svůj dětský

zážitek s kameneckým kopcem: „Již vlnění vzduchu z rozpálených kolejí pod kameneckým kopcem mne vedlo k tomu, že jsem posunul jeho obrys na oblohu a zrušil jsem vztah země-obloha. Země zmizela a odhmotněný oblouk kopce visel ve vzduchu a zmizela jeho hmotnost. Zůstal jen imateriální pocit. Všechno plovalo ve vzduchu.“²⁶ Svůj prvotní nápad závěsných koridorů přestal rozvíjet, když zjistil, že Takis na prahu šedesátých let držel své plastiky ve volném prostoru různě silnými magnety, takže se zdálo, že nejsou vůbec připevněny. Takisův přístup vyvolal v Malichovi tak silný dojem, že se jimi nadále nezabýval. Přestože od provedení závěsných koridorů dočasně ustoupil (jeden z nich dodatečně v roce 1989 rekonstruoval podle skici z února 1968 pro svou brněnskou výstavu v Domě pánů z Kunštátu a pro pražskou retrospektivu v domě U Kamenného zvonu), představovaly kresby ve skicáku jeho vůbec první záznam zbavení se soklu a čistého utkvění plastiky v prostoru. K zavěšování se Malich opět o pár let později dostával oklikou přes přírodní fenomény. Ojedinělý Zavěšený koridor, vytvořený na základě kresby ze skicáku, sestával ze čtyř samostatných dílů: černé koule, šedého kruhu otevřeného do prostoru, bílé duté linie a rozevřeného, ostře vykloubeného oblouku. Při instalaci měly tyto prvky přesnou polohu, určující jejich vzájemné vztahy. Zatímco na Modrozlatočerné plastice dva tvary ležely na větším dílu představujícím až jakýsi jejich sokl, po zavěšení získaly jednotlivé části zavěšeného koridoru ještě větší vzájemnou nezávislost. Mohly být pozorovány ze všech stran. Z rekonstruovaného Zavěšeného koridoru je zřejmá autorova snaha o co největší možné překonání zavedených kompozičních přístupů. Představa hmoty, vznášející se volně v prostoru,

naznačená již kresbami z přelomu padesátých a šedesátých let, zajistila Malichovi o několik let později samostatnou sémantickou nosnost jednotlivých článků, zbavených vazby k základně. V Zavěšených koridorech vrcholila jeho touha po prolnutí se s prostorem, vyjádřená v rozhovoru s Alexejem Kusákem, když se zabýval papírovými modely: „Postupně jsem si začal uvědomovat, že je nutné vědět, kam to jde v prostoru, obejít konstrukci kolem dokola. Logika tohoto postupu mě dovedla k tomu, že jsem začal dělat papírové modely...“²⁷

Koridory

V období 1963–1965 vyvrcholil mnohaletý proces vývoje Malichovy práce od iluzivní projekce prostoru na plochu přes přiznání plochy jako takové k prostoru skutečnému, od odrazu vnějšího světa k autonomnímu abstraktnímu výrazu. Znamenal soustavné vymaňování se z dosahu hmotné, jevové reality. Plastiky a reliéfy z poloviny šedesátých let jsou pozdní reflexí dětských zážitků, zejména odhmotněného, všezahrnujícího prostoru: „Prostor je úžasný zážitek. Dodává nám pocit svobody a jistoty a zároveň nás tyranizuje ... Máte-li nějaký vztah k mírám, třeba jen intuitivní, pak pocit, v němž žijete, je nesmírně bohatý a zároveň strašně depresivní.“²⁸ Tento dvojznačný přístup k prostoru prostupuje všemi Malichovými díly ze šedesátých let. Vyrovnával jeho nejprotichůdnější pocitové oblasti. Na jedné straně byly výrazem touhy po úplném obchvácení prostoru, jež od dětských let Malichovi zastupovala klenba noční oblohy, na druhé pochybností, vznikajících nad sebou samým a světem. Uvolňování prostoru z plochy nabývalo zřejmých existenciálních obsahů. Malich prodělával cestu od mrtvé hmoty k čistému prostoru ducha, zbavenému pevných

hranic, skok od pohybu svázaného gravitací, k beztížnému plynutí prázdňem, oproštěnému od jakýchkoli vztahů. Přestože si svou prostorovou zkušenost uvědomoval záhy, k jejímu výtvarnému vyjevení se stále dobíral. Prostor v šedesátých letech nechápal jen jako autonomní, předem danou, nadosobní formu, nesoucí veškeré dění v sobě a nezávislou na jakémkoli vnitřním stanovisku, jako mnozí neokonstruktivisté, ale jako živou tkáň. Prostor měl pro Malicha vyloženě tělesné vlastnosti. Pocit všemi směry do něj pronikajícího, vnitřně zakoušeného tlaku ještě přímo nevyslovoval, avšak k jeho vyjádření učinil podstatné kroky. Na plastikách a reliéfech si vyzkoušel rozsah a důsledky narušení objektivního prostoru. Stačí jediné vychýlení z plochy, jediné prohnutí, jediný úhel, jediný výřez (např. jako na nedochované umělohmotné plastice z pardubického symposia, kde se ze základny odpoutával pouze jeden úzký obdélný pás) a dochází k prudkému soustředění prostoru, jinak netečně obestupujícího plochu. Zřejmé je to ze středu Kruhového projektu, vykrojeného a ohnutého. Proces vylehčení či odhmotnění pevného trojrozměrného tvaru je pro autora jedinečným uměleckým gestem, během něž nastává vzájemná koexistence a kooperace prostoru a tvaru.

Kromě Prostorové plastiky pochází z roku 1967, označitelného za určitý nevyslovený mezník Malichova „neokonstruktivistického“ období, neboť v něm došlo k vyvrcholení rychlého nástupu po roce 1963 a k ustálení dalších představ, vedoucích až na počátek sedmdesátých let, několik dalších závažných prací: Modrozlatočerná plastika, Modrozlatý koridor, Žlutý reliéf, Bílý reliéf VII a dva Šedé reliéfy. Elementární obrazce postavily Malicha před nutnost většího ujasnění si jejich smyslu. Za vlastnostmi, které jsou s některými

geometrickými tvary někdy až příliš jednoznačně spojovány, dokázal objevit jiné, úžeji související s jeho vnitřním světem. Do skicáku si písemně zaznamenával výklady bodu, linie, kruhu, elipsy, jimž dával existenciální a emotivní významy.²⁹ Například bod nechápal jako absolutní počátek, místo vzniku všech ostatních tvarů, jak se to dělo v teoretických knihách o výtvarném umění, sepisovaných výtvarníky, ale jako: „Zárodek napětí, koncentrace, energie rozvinuté vpřed, nazpět – obrana, konec.“ U kruhu poukazoval vedle obvyklého nekonečného pohybu i na jeho omezenost a nesvobodu: „Uzavřený – pocit nekonečnosti pohybu, omezenosti, nesvobody. Oběh energie, průtok, únik pohybem, jiskření. Neuzavřený – svoboda, vyjítí ven, tendence otevírání až v přímku. Vede energie a vypouští.“ Znamená-li porušený kruh Malichovi cestu ke svobodě (viz jeho symbolické motivy, připomenuté u koláže Událost na kruhu, jež přerostly v osobní archetypální náměty), znemožněnou uzavřeným kruhem, je elipsa „první znamení tlaku na kruh a obrana deformací. Barokní kostel, moment ornamentu. Zajímá mě sochařství a ne tolik už malba. Pohyb v hmotě, světlo.“. Každý reliéf byl podle Malicha akcí mnohasměrných, dramaticky působících sil: „Na ploše prostorové uspořádání je něčím dráždivé. Dost dobře nevíme, kam sahá – jak daleko, přímka má nejen svou tloušťku a délku, ale i prostorový rozměr – směr – tok energií, vzbuzený rozměrem, ale cítíme, že pokračuje. Těleso jakéhokoliv tvaru, opracovaná plocha o určité hustotě a obsahu energie, lehkost – otevřením umožněn průchod energie, narážením víření, pocit neurčitosti, deprese, smutné radosti, rozervanosti. Spoutání energie do toku průběhu.“³⁰ Nad geometrickými tvary Malich nekontemploval. Svět se mu stal

místem stále se proměňujících, různě silných energií, nabývajících pokaždé novou hodnotu.

Na začátku druhé poloviny šedesátých let dospěl Malich k výrazné proměně reliéfů. Posouval jejich smysl. U některých si totiž uvědomil (např. u Žlutého reliéfu z roku 1967), že nemusí být zavěšované na stěně, ale že je lze i horizontálně položit. Na dobových, černobílých fotografiích od Jana Ságla jsou tak někdy i zaznamenané. Tento posun otevřel Malichovi cestu ke koridorům, do nichž reliéfy druhé poloviny šedesátých let volně vplývaly: „Problém koridorů vznikl z děsivého pocitu nesoustředěnosti. Sedl-li jsem si někde mezi lidi (biograf, divadlo, koncert), cítil jsem neustálé toky energií, které mě bombardovaly. Představil jsem si je jako válcové nebo věžovité toky energie, a udával jsem jim jejich možnosti. Od přímého toku válcem k rušení nastavováním, převáděním až k rozptýlení zcela svobodným způsobem. Totéž jsem chtěl udělat i se světlem. Mám několik návrhů, z nichž některý bych chtěl zkusit realizovat.“³¹ Přejít od reliéfů ke koridorům proběhl nenápadně. Souvisel s přehodnocením autorova pohledu na svět, vyplývajícím z proměňující se tělesné zkušenosti, která jej vystavila před nutnost, jak dát prchavému dojmu stálou formu. Při určitém zjednodušení by za koridory šly označit již prvé reliéfy z roku 1963. Z Malichových písemných záznamů vyplývá, že mu byly místem klidu a napětí, rovnováhy a zvrátů, vzniků a zániků, radosti a zmaru.

Ke vzniku koridorů Malich v jednom rozhovoru poznamenal: „Zajímalo mě zrození, trvání, obrana, agrese a konce forem v určitém vymezeném formátu. Všechna tato řešení a jejich výsledky byly dány působením sil prýštících ze stran formátu. Tím se deformoval podvědomě kruh v jakousi elipsu a tvary

vzniklé ve formátu se rodily působením tlaků prýstících z protilehlých stěn. Záleželo na mně, které síle jsem přisoudil převahu, a bylo na mně, jestli měly trvat, zanikat. Bránit se nebo rozpínat. V určitém momentě zanikaly. Říkal jsem těmto řešením reliéfy. Měly ale jiný význam.“³² Na Malichovu senzitivnost odpovídal i Padrta: „Neznám nikoho v dnešním umění, kdo by tak citlivě celou svou psychickou konstitucí, a tak intenzivně prožíval sebemenší změny lidských situací a prostředí, jež Malich zcela přirozeně a reálně pociťuje jako změny stavů a napětí v rozmanitých silových polích – a nikdo také myslím není vybaven citlivějšími detektory k ustavičnému, neviditelnému a neslyšitelnému ostřelování lidského organismu okolními energetickými impulsy jako on.“³³

Koridory prohlubují a rozšiřují pojem reliéfu. Jsou výsledkem stále se měnícího dění, jehož jeden stav autora tak zaujal, že mu dal pevnou podobu. Nepodává kopie zážitku, jakýsi dodatečný záznam uplynulých zkušeností. V každém následujícím okamžiku se totiž poměr jednotlivých prvků v koridoru dostane do jiné fáze a odlišných souvislostí. Jak proměna reliéfů probíhala, ozřejmují práce z let 1966–1967, z nichž jedny ještě byly určeny k zavěšení na stěnu, jiné již ležely v prostoru. Do první skupiny patří Šedý reliéf (1966–1967), Šedý reliéf III (1966–1967), Žlutý reliéf (1967) a Modrozlatý koridor (1967), do druhé Modrozlatý koridor (1967), Modrý a stříbrný koridor (1967–1968) a Stříbrné koridory (1967–1968). Reliéfy a koridory vznikající po polovině šedesátých let se vyznačují kovovými prvky nejrůznějších hranatých a oválných profilů, přecházejícími přes jejich plochu, či seříznutými a zařezávajícími se do ní. Zřejmé je to nejen z Šedého reliéfu a Šedého reliéfu III, ale zejména z dramatického Modrozlatého

koridoru (1967), jehož nosná rovina je výrazně prohnutá. Divák může doslova před sebou zažívat protichůdné toky energií, narážející do koridoru zleva i zprava. Ostrá kovová tyč, prořezávající se levou částí výrazně vzedmuté nosné desky, deformuje kruhovou dutinu uprostřed reliéfu, vyskytující se již v Šedém reliéfu; energie, jež z tyče vychází, vytváří tlak na spodní kruh, ze kterého vzniká ovál. Obdobná základna, uplatněná Malichem na závěsném Modrozlatém koridoru, se vyskytovala i na ležícím Modrozlatém koridoru (1967), na jehož ploše stála mosazná smyčka, opisující otevřenou kružnici, tvarující vlastní prostor.

Oproti tvarově rozdrobené ploše reliéfů z první poloviny šedesátých let jsou koridory z konce šedesátých let soustředěnější. Na jednom z nejrozměrnějších, zaznamenaném v kresbě již v roce 1964, provedeném však až v roce 1968, se do klidné modré plochy zařezává úzká, diagonální štěrbina, vnikající do jeho povrchu a mizící v něm. Následně narušoval Malich čistou rovinu reliéfu nejrozličnějšími vrypy, přítomnými na Šedém koridoru II (1966–1967) a Žlutém koridoru (1968), do jehož plochy zasahuje pouze jeden krátký vryp z levé strany. Jak významná byla tloušťka reliéfu, vyplývá z Bílého reliéfu VII (1967), jehož pojetí si mnohokrát zkoušel na kresbách ve skicacích. Zásek v levém horním rohu odkrývá tenký válec v síle reliéfu, jakýsi bod v bílé hmotě. Z roku 1968 pochází Bílý reliéf VII. Středem jeho konkávně prohnuté desky vede dutá trubka, doslova vnucující tělesné souvislosti, jež jsou v Malichově práci patrné zejména po roce 1976, tedy v období, kdy vznikla drátěná plastika Lidskokosmická soulož: válec připomíná falos, deska vagínu.

Koncem šedesátých let zmizely z koridorů dynamizující vrypy. Za mezní lze považovat tři koridory a reliéfy z konce šedesátých let, jejichž plocha již je prázdná: vypuklý Černý reliéf (1968–1969), vydutý Černý koridor (1969–1970) a rovný Modrý koridor (1968–1969). Současně se stala prázdná modrá a černá deska základnou, na níž byly připevněné abstraktní útvary z kovu a plexiskla, ať šlo o Modrý koridor s linií (1963–1970), kdy přes jeho plochu vede jen tenká mosazná tyč, či o Modrý reliéf (1970), po němž proudí tři paralelní linie, nebo o Stříbrný koridor (1970), na jehož ploše se střetávala stočená pružina z nerezocelového drátu a prohnutá mosazná plocha, či o Černý reliéf (1970), na němž byla plexisklová kruhová výseč a mosazný bod. Na Černém reliéfu, Černém koridoru a Modrém koridoru se Malich soustředil na jednolité působení tvaru jako takového, důrazně zasahujícího divákovy pocitové zóny.

Modrý koridor

Zahajoval-li Malichovo období šedesátých let Bílý reliéf (1963), uzavírá je prázdná plocha Modrého koridoru (1970), náležející stejně jako Bílý reliéf k jedné z jeho nejvyhrocenějších prací. Modrý koridor se vymykal přežívajícím symbolickým významům.³⁴ Hlavní důraz tkvěl v smyslovém účinku celistvé, modré, do prostoru předsazené plochy, neporušované žádnými dalšími tvary a materiály. K jejímu zřetelnému vyprázdnění nepřistoupil Malich okamžitě. Na konci desetiletí se ocitl v obdobné situaci jako na začátku. Potřeboval-li tehdy několik let na dosažení jednoduché, monochromní plochy, nyní si vyžádalo určitou dobu zbavení se většiny abstraktních prvků. Obdobně jako dříve Bílý reliéf, i nyní Modrý koridor neporušovala kompozice. Byl čistým polem. Jeho rozhodnost stoupá ve

srovnání s ostatními koridory z téže doby. Na rozdíl od nich se Modrý koridor stal celistvým objektem, vyrovnávajícím barvu, tloušťku a formát. Důsledné výrazové zjednodušení Modrého koridoru přinášelo co největší a nejhlubší smyslové vyhranění, nikoli obsahové vyprázdnění, zavrhuující psychické stavy. Přínosem Modrého koridoru bylo sepětí celistvého tvaru a monochromní barvy. Ačkoli ve stejné době, kdy Modrý koridor vznikl, pracoval Malich s několika jinými barvami (např. šedou, žlutou, černou a bílou), žádnou nenechal působit v její smyslové čistotě. Modrá, vyskytující se na raných reliéfech zřídka (je znám pouze jeden Modrý reliéf z roku 1964), se stala po roce 1967 jako pole původní zkušenosti mezí, od které se mohl vrátit zpět k empirickému zobrazení. Přestala být čistou barvou, nezátíženou obsahovými či formálními asociacemi. Sálající energie monochromních koridorů osvobozovala vnímání. Zatímco Malich se často stahoval sám do sebe, zbavovaly jej reliéfy a koridory psychických obsesí první poloviny šedesátých let a vymaňovaly jej z depresivních stavů, vyvolávaných náznaky jakéhokoli omezení, jejichž příkladem mohl být uzavřený kruh, jež se snažil autor různými cestami porušit. Ani v případě Bílého reliéfu, ani Modrého koridoru nešlo o záměrné zřeknutí se pocitových vrstev, nýbrž spíše o jejich vyprázdnění, vedoucí k soustředění na cit jako takový. Modrý koridor zvýrazňoval jednu jedinou osobní zkušenost, jež byla přesto tak obecná, že se nedala jednoznačně pojmenovat. Shrnovala v sobě všechny ostatní, jejichž protiklady a sváry potlačila. Mezi statickou plochou Bílého reliéfu a Modrého koridoru, pročišťujících autorovy pocitové oblasti, došlo k výraznému posunu. Lze-li v Bílém reliéfu stále shledávat snahu o vytvoření autonomního uměleckého díla, paralelního s vnější realitou,

mizí tento cíl u Modrého koridoru, jehož vyzařující energii může divák přímo vstřebávat. Modrou barvu lze vnímat ještě v jiné souvislosti. Malich ji zřejmě považoval za odhmotněnější než bílou a černou, které mu připadaly příliš jednoznačně významově vyhocené: bílou si spojoval se světlem, černou s tmou. Přestože provedl během šedesátých let několik šedých reliéfů, připadala mu tato barva, i když k ní měl blízko i v pozdějších pastelech, zřejmě jako významově neutrální. Modrá se dostala do jeho prací především v letech, kdy jej upoutaly dva živly – vzduch a voda. Modrá představovala oblohu i moře.

Emotivní neokonstruktivismus

Téměř od počátku své tvorby z šedesátých let narážel Malich na proveditelnost vlastních představ. Značně omezené byly jeho materiálové (v polovině šedesátých let se v Čechách dalo obtížně koupit plexisklo i nerezocelový drát) i technické možnosti, jež jej všemožně svazovaly. O pronikavosti autorova úsilí svědčí početné skicáky, jež mají mnohem větší hodnotu, než jen jako ochránci přípravných záznamů, stojících vedle trojrozměrných prací, jimiž se v šedesátých letech představil na veřejnosti. Skicáky se staly přímo vlastní součástí Malichovy práce, uchovávaly jeho myšlenkový proces v nejbezprostřednějším stavu.

Koncem šedesátých let byla Malichova tvorba vřazována pod neokonstruktivismus, ve kterém Jiří Padrta a několik dalších umělců nalézali možnost prosazení skupinového výtvarného programu, usilujícího o vytvoření pevnějšího společného stylu, jenž by oponoval neofiguraci a neosurrealismu. V tomto smyslu byl vznik neokonstruktivismu oprávněný a odůvodněný. Stal se dočasně jednou z úzkých oblastí, ve které se rozvíjel svobodný

umělecký výraz. I když Malich od konce padesátých let silně obdivoval Kazimira Maleviče,³⁵ neprojevil se u něj trvalý návrat k jednoduchým geometrickým tvarům. Stereometrické formy a čistý prostor se mu staly pouhým rámcem, nikoli cílem.

Malich byl výrazným představitelem i heretikem neokonstruktivismu současně. Ve většině případů porušoval jeho zásady, s neokonstruktivismem mohl být sice paralelní, on sám se však neztotožňoval s žádnými dobovými uměleckými směry. Nepřitahoval jej hotový názor a výtvarný systém, odmítal být hercem programových seskupení. Uchovával si totiž vždy sepětí s druhým, podvrtným zdrojem představivosti, vystupujícím proti neokonstruktivistickým ideálům. Přitahoval jej proces a vnitřní konflikt. I když toužil po harmonii, v pozadí jeho tvorby tkvělo drama.

Ačkoli se Malich vůči označení neokonstruktivista ohrazoval, jelikož mu bylo jasné, že jeho práce vznikala z jiných zdrojů a sledovala odlišné cíle, stala se jeho tvorba součástí širšího, vysloveně neoavantgardního teoretického plánu Jiřího Padrty. V obsáhlé studii o Malichovi, nazvané *Pracovat v souladu s kosmem a živly*, poukazoval Padrta na vazby na ruskou avantgardu desátých a dvacátých let dvacátého století, jež rozhodně nelze popřít, přestože Malich mnohé z těchto prací zřejmě neznal: „Stejně jako někteří z pionýrů konstruktivní myšlenky před padesáti lety, jmenovitě Tatlin, Gabo a Pevsner, pochopil v počátcích své dnešní tvorby na počátku šedesátých let, že prostor je – řečeno slovy Gabova a Pevsnerova realistického manifestu – jednou z objektivních forem, na nichž spočívá sám život a na nichž musí tedy stavět i umění.“³⁶ Po srovnání Malicha s Malevičem, Lisickým, Gabem a Pevsnerem tvrdil Padrta, že „umění Malichova typu je bezesporu dědicem

těchto postulátů a tradic...“, že je „jedním z nových prototypů oné intuitivní energetické hypersenzibility, kterou předpověděl Malevič...“.³⁷ Padrtova analýza, přesně zasazující Malichovu tvorbu do dějinných souvislostí, měla jasné programové zaměření, spočívající v nutnosti vytvoření skupinové základny uvnitř českého umění šedesátých let, jež by se vymezovala vůči ostatním dobovým projevům. Proces ustavení nového směru byl tak rychlý, že již po několika letech od vystoupení Křižovatky (1964) napsal Padrta, že Malich je „v českých poměrech už téměř nový klasik onoho nekonstruktivismu“, jehož on sám byl teoretickým otcem. Padrta v letech 1966–1970 prosazoval nekonstruktivismus výstavně i publicisticky. Vytvořil skupinu autorů, jejichž práce se dočasně podobaly, přestože se vnitřně názorově různily, jak vyjevila následující léta, kdy se již společný rámec stal neudržitelným.³⁸

Mezi představitele nekonstruktivismu Malich patřil i nepatřil. Proti tomuto spojení se začal záhy stavět v nejrůznějších textech, jež ve své době zůstaly nezveřejněné. Na Padrtově vytčení spojnice mezi ruskou avantgardou a nekonstruktivismem je podstatné, že i jeho vlastní pojetí nekonstruktivismu obsahovalo typické avantgardní rysy, projevující se ve zdůraznění utopičnosti: „... v současné fázi tvorby stále větší procento nových Malichových projektů nemůže vůbec nikdy překročit stadium přípravných kreseb, studií a provizorních maket. Nikoliv pouze pro nepřekonatelné materiálové a technické obtíže, ale prostě proto, že jsou koncipovány pro civilizaci a společnost, která zatím existuje jen v utopii ...“.³⁹ Společnost, pro niž byly určeny Malichem navrhované projekty, podle Padrty ještě nevznikla. V tomto smyslu se jeho vize staly předvojem, jenž by případně mohli

plně pochopit a docenit diváci náležející sociálně-politickým strukturám budoucnosti.

Přestože Malich nebyl žádným pravověrným konstruktivistou, mnohé jeho postoje se shodovaly se čtyřmi odmítnutími, vyslovenými Gabem a Pevsnerem v Realistickém manifestu z roku 1920, týkajícím se dosavadních přístupů k základním výrazovým prostředkům.⁴⁰ Spíše než o ztotožnění s jejich programem lze u Malicha mluvit o volné podobnosti. Ve druhé polovině šedesátých let měl obdobný vztah k barvě, linii, objemu i hmotě, jež se snažili Gabo a Pevsner přehodnotit nejen svým manifestem, ale i vlastními realizacemi. V nekonstruktivistickém úsilí tudíž nalezlo pokračování mnoho představ raných avantgard z první poloviny dvacátých let dvacátého století.

Malichovy práce ze druhé poloviny šedesátých a počátku sedmdesátých let se s avantgardou dvacátých let shodovaly jednak ve volbě současného materiálu, jímž se v jeho případě stala po roce 1968 často umělá hmota, jednak v zavěšování plastiky do volného prostoru, kterým se podrobně zabýval již László Moholy-Nagy v knize *Od materiálu k architektuře* (1929).⁴¹ Od těchto pojetí se však Malich zároveň odlišoval tím, že jeho cílem nebyla čistota výrazu, zbavená jakéhokoli kontaktu s psychikou, ale naopak: do plastiky převedl nejvnitřnější pocity a dojmy, jímž dával abstraktní podobu, jež neztrácela souvislost se zkušeností autora. Snad nejbližší mohl mít k Naumu Gabovi, jenž ve své práci rovněž nepopíral dopad přírody. Když Padrta promýšlel nekonstruktivismus, jistě znal Gabovy názory zveřejněné v prvním čísle *Abstraction Création*: „Konstruktivistické umělecké dílo v žádném případě není abstrakcí. Prostřednictvím konstruktivistické techniky jsme dnes

schopni objevit skryté síly přírody a uskutečnit psychické události. Neodvracíme se od přírody, ale naopak vnikáme do ní hlouběji než umění naturalistické bylo kdy schopné učinit.“⁴² Vztah abstraktních forem k přírodním a k psychickým energiím byl závazný i pro Malicha, stejně jako vztah abstraktních forem k architektuře, jež měla být podle Gaba vyústěním konstruktivismu.

Během šedesátých let se Malich kriticky vymezoval vůči tradici. Chtěl „rozbít tradici v mozcích lidí a dovést myšlení do čirosti“.⁴³ Výrazem čirého myšlení se staly především některé jeho utopistické návrhy. Svůj úkol chápal obdobně jako představitelé avantgardy dvacátých let, tedy především v projektech ideálních plánů budoucího životního prostředí. Snil o podmořských a vesmírných městech, jimž chtěl vtisknout co nejlidštější podobu. Architektura jej začala hlouběji přitahovat zejména po první návštěvě Spojených států (1967). Vedle kreseb pravidelných struktur se ve skicách z roku 1967 objevují návrhy plastik využívajících tepelných proudů, plastik světelných, jež měly být vyrobeny z průsvitné a průhledné, barevně tónované umělé hmoty. Původní koridory se měnily v předobrazy utvářející životní prostředí. Od samého počátku se Malich neomezoval jen na jejich hmotné provedení. Jeho představy získaly širší záběr, netýkaly se jen materializace trojrozměrného objektu. Výrazně přesahovaly do oblasti urbanismu a architektury, byly promýšleny s ohledem na rychle se měnící životní prostředí, zejména městských aglomerací. Malich navrhoval stavby pro bezpolicejní státy (1967), stavby termické (1967), uvažoval o zřízení muzea moderního umění v tunelu pod řekou, zajímal se o podzemní města, dokonce o stavby na jiných planetách. „Chtěl bych dělat plastiky do

podmořských proudů, obarvených prostředí, do písečných bouří...“, tvrdil ve skicáku z roku 1967.⁴⁴ Podobu těchto staveb určoval proud energie, probíhající mezi nimi. Malich si kladl zásadní otázky: „Pozůstatky minulosti v nás budí děs dlouhým ulpíváním na ní. Města, v nichž žijeme, se stala nevyhovujícími jako nikdy před tím. Máme postavit nová vedle starých? Máme postavit úplně nová centra? Postavit nová v horách, ve vzduchu, na vodě, pod vodou. Tradice hraje nesmírně ztěžklou, dnes již nesnesitelnou úlohu.“⁴⁵ V některých záznamech doslova vyzýval k procesu vnitřního sebeočisťování, po němž se měl zrodit jiný člověk, než ten, s nímž se dennodenně setkával kolem sebe. Po zkušenostech s pobytem v New Yorku vytyčoval Malich, co bude nutné dělat: „Ve výstavbě měst pro lidi počítat se sváděním hluků v umělé bouře a jejich rušení v určitém místě. Rozvádění světla energie tokem v určitá místa. Práce s neviditelnými živly (energiemi), počítat s nimi jako s vodou, plynem, uhlím apod. Vytvořit dokonalé (umělé – starý pojem) město.“⁴⁶ Z hlediska dobového pojmosloví šedesátých let jeho požadavky vypadaly jako idealistické předobrazy, avšak spíše byly nutnou projekcí, jak se co nejvíce přiblížit novému prostředí, kterého se přítomnosti nedostávalo.

V architektonických návrzích vyvrcholily Malichovy prostorové realizace z let 1963–1964. Některé plastiky se již daly považovat za modely, čekající na uskutečnění v mnohonásobně zvětšeném měřítku (na kresbách ze skicáků je někdy nakreslena i drobná lidská postava). V určitých případech jsou tak rozhodné, že naznačovaly směry současné architektury. Hlavním zájmem Malicha však nebyl tvar, ale člověk a prostředí, ve kterém žije. Naprostá většina navrhovaných staveb stála na pevné, oválné vyvýšené základně, spojené se zemí

pouze úzkým pasem, jakousi cestou, po níž se dalo vystoupat na rozlehlé prostranství, kde se nacházejí nejrůznější typy staveb. Malichovy projekty jsou bez středu. Otevírají spíše prostor pro další architektonické motivy, třeba světelných věží, připomínajících mrakodrapy. Každý tvar přitom zůstává nositelem individuálního pocitu, záznamem impulsů dopadající psychické energie. Malich se obával jak „konstrukce“, která je předem dána, tak i „konstrukce“, vytvořené vlastní obrazivostí. Jeho představy o architektuře, jež dosud nepřestávají být inspirativní, lze zasadit do dobového dějinného rámce. Čtrnáctideník *Výtvarná práce* otiskoval na pokračování knihu Michela Ragona *Kde budeme žít zítra* (francouzské vydání 1963), jejíž český překlad vyšel v roce 1967. Probírá se zde několik témat, jež Malicha tehdy zajímala, jak zjistil již Padrta, když v souvislosti s ním uváděl Yonu Friedmana, Waltera Jonase a Paula Maymonta. Na rozdíl od Padrty chápal Ragon vztah těchto architektů k neokonstruktivismu posunutě, když zdůrazňoval, že nová fáze architektonické představivosti skoncovala s tyranií pravého úhlu a uchýlila se k neobvyklému vyjádření křivek a vzletu, typickému pro Malichovy práce z přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Ragon kritizoval opožděnost architektury vůči ostatním vizuálním formám: „Ten proslulý pravý úhel ... se objevuje ve chvíli, kdy se sochaři a malíři odpoutali od neokonstruktivistických teorií a směřují k baroknosti stále lyričtější.“⁴⁷ Stejně jako progresivní architektky šedesátých let i Malicha zajímaly nové materiály, zejména průzračné, ohebné umělé hmoty, jež lépe vyjadřovaly sílu pronikajících se energií. Vyhybal se všemu, co svazovalo vidění a spoutávalo je do pevného názoru.

Souvislosti Malichovy tvorby s těmito architekty, probíranými Ragonem v knize *Kde budeme žít zítra*, byly ještě těsnější. Od začátku šedesátých let se v podtextu Malichovy práce objevovala zásadní nedůvěra v jazyk jako nástroj komunikace. Považoval pojem za brzdu, odcizující zkušenosti její původnost a ryzost. Podle něj měl každý jev jméno, náležející jen jemu. Stejně jako odsuzoval používání „lešení jazyka“, vnímal Malich kriticky i podpůrné „lešení vizuálních forem“. Rychle rozkládal obvyklé geometrické tvary, charakteristické pro primární struktury šedesátých let, aby si vytvořil na jejich základě struktury vlastní, přesně odpovídající jeho proměňující se zkušenosti. Přitahoval jej dynamický tvar, jenž se dal nejrůznějšími směry otevírat a vyklápět. Sledoval takovou zkušenost, která ještě nemá jméno, usiloval o nalezení takového tvaru, který neodpovídal žádné ze známých forem. Nejvíce se zaměřil na zpochybnění starých měst. Věřil, že je bude třeba nahradit jinými urbanistickými celky, ve kterých by nedocházelo k odcizení člověka, ale k jeho splynutí s přírodou a kosmem, k návratu prapůvodního sepětí, od renesance mnohonásobně narušovaného. Malichovy kresebné návrhy a psané názory měly blízko k francouzskému architektovi Robertu Le Ricolaisovi, jehož úvahy zaznamenal Michel Ragon: „A jako bude nutné vymyslet nové slovo pro ty urbanizované krajiny, které vzniknou při rozpadu starých měst, protože to už nebudou města, leda města-galaxie (je roztržštěná planeta ještě planetou?), bude nutné i jinak nazývat budoucí stavby, neboť výraz dům tu zní hodně anachronicky.“⁴⁸ Vize, jež si Malich zapisoval v letech 1967–1970 do skicáků, připomínaly spíše soudobou architekturu než jakýkoli jiný typ tehdejšího umění. Již na začátku sedmdesátých let rozlišoval apollinairovsky mezi

sochou a stavbou: „Socha je trojrozměrná, nemá vnitřní prostor. Vnitřní prostor má architektura.“⁴⁹ O vyjádření tohoto prostoru šlo Malichovi především. Způsob, jímž si jej osvojoval, byl tak rychlý, že začal kreslit návrhy, které se podobaly spíše předjímaným projektům, pro něž ještě neexistovalo pojmenování. Tím se dostával do přímé souvislosti s architektonickými modely. Ragon popisoval svoji návštěvu u Roberta Le Ricolaise: „Když jsem se díval na tvary, které Le Ricolais vymyslel, ptal jsem se ho, jak je nazvat.“ – „Nejsou to plastiky“, odpověděl mi, „i když by mi vůbec nebylo proti mysli, aby se nakonec pro mé práce používalo výrazů z oblasti estetiky. Jde ve skutečnosti o výzkumné modely napjatých konstrukcí, o objekty, které ještě nemají jméno, o novorozence ještě nezapsané do matriky ... Sotva také je lze zařadit mezi známé tvary. Máme-li na mysli určité praktické použití, jsme nuceni vynalézavost omezit, a proto jsem tyto základní výzkumy prováděl abstraktně.“⁵⁰ Ragonovo rozlišení nového architektonického názoru na jedné straně a neokonstruktivismu a funkcionalismu na druhé dokládá, že Padrtův jednostranný názor, zařazující Malicha pod vlajku neokonstruktivismu, nemusel být ani v šedesátých letech tak průkazný, obzvláště, když se připomene, že kromě utopistických architektonických představ ruské avantgardy vznikaly kolem roku 1918 ještě jiné, jež se sice v šedesátých letech tak neprobíraly, nicméně Michel Ragon je nenechal bez povšimnutí, přestože původně vycházely z kosmogonického symbolismu přelomu devatenáctého a dvacátého století. Jejich zástupcem může být Hermann Finsterlin, který mj. usiloval o vytvoření „taktilní architektury“. Finsterlin, kritizující pravidelné vymezení místnosti šesti rovnými stěnami, podotýkal: „V naší architektuře se noha

dotkne průsvitné skleněné podlahy a ucítí její reliéf, hrozná, ale nutná horizontála se pohne do iluzivního světla ... Bosá noha na každém kroku pohladí plastický povrch a oživí odumírající hmat ...⁵¹ Mathias Goeritz, jiný architekt zmiňovaný Ragonem, prohlásil: „Jsme sytí funkcionalismu ... naší snahou je vytvořit architekturu emocionální.“⁵² Když se těmito názory pohlédne na Malichovy kresby a objekty ze druhé poloviny šedesátých let, vyplyne jeho hluboký odpor vůči strukturám a adici stejného tvaru. Pokaždé dával svým projektům novou, jedinečnou podobu, snad nikdy nepoužil dvě stejné formy vedle sebe. Malichův nekonstruktivismus naplňovaly emoce, tlak, vyvolávaný prudkými náporů niterného světa.

Drťící prostor

V době, kdy Malich koridory promýšlel, byl vzdálen figuraci. Poslední náznaky postav bylo možné shledat v jednom modelu z poloviny šedesátých let se stojící skupinou plošných, obrysovou linií vykrojených chodců, dodatečně provedeném v roce 1990. Malich obzvláště záporně hodnotil malířský a sochařský portrét. Pokus o zpodobení někoho jiného považoval doslova za drzost.⁵³ Podotýkal, že druhého člověka sotva můžeme znát natolik, abychom si jej mohli dovolit portrétovat. Ve výjimečných případech připouštěl autoportrét. Psychický proud, napájející jeho koridory, nelze snadno pojmenovat. Zaměřovaly-li se Malichovy pastely z devadesátých let dvacátého století na vidění, prostupují koridory složité, krajně zobecněné duševní děje, odrážející záchvěvy okamžitého stavu autorova vědomí. Lze je považovat za svodidla, na která přenášel vytrvale jej pronásledující, rychle se proměňující představy, obsahující i odporující si, vzájemně se svářící energie. Malich se změnil v

Giacomettiho chodce, traumatizovaného existenciálním strachem, i banalitou a stereotypem. Koridory mu poskytovaly očištný proces, zbavovaly depresí a přiváděly do stavů uvolnění a osvobození. I když se může zdát přirovnání Malicha k Giacomettiho postavám paradoxní, je nutné připomenout,⁵⁴ že si na prahu šedesátých let spojoval geometrický tvar s bytostnými otázkami po smyslu života. Zdroje Malichovy úzkosti tkvěly v nejrůznějších příčinách. Mezi nejjednodušší patřilo omezení tělesného pohybu. Strachoval se pobytu v těsných, temných místnostech. Možná, že jeden z důvodů, proč prorážel stereometrická tělesa a uvolňoval jejich vnitřní prostor bylo, že mu chtěl dát co nejvíce volnosti.

V Malichových skicách z konce šedesátých let je několik souvislých poznámek o Giacomettim, jejichž pomocí lze osvětlit i jeho postoje: „Kdykoli procházím galeriemi a střetávám se s Giacomettim, jsem silně přitahován jeho figurami. Mně se zdá, že v jeho chodcích je něco ze současného pocitu. Měl bych snad vzhledem k tomu co dělám mít bližší vztah k jeho dílům staršího období. Obdivuji je. Jeho figury, to jsou bytosti drcené vnějšími i vnitřními silami. Nevím, zdali někdy něco řekl o svém pocitu, ale vím, že tyto chodce instaloval na ulici, a to že je velký čin. Giacometti tedy reagoval na prostředí. Protože své chodce dělal v ateliéru, nemohl vzít na sebe úkol reagovat na všechno kolem. Jeho plastiky silně ožívají tím, že kolem nich chodíme. Mohl by je udělat do ulic, kde by kolemjdoucí zkameněli.“⁵⁵ Poznání Giacomettiho práce bylo pro Malicha mimořádně přínosné, i když neproběhlo v oblasti formálních, tematických či názorových přisvojení. Týkalo se zejména tělesných souvislostí. Oslovoval jej Giacomettiho vztah k prostoru, který si spojil s reakcí na vnější i vnitřní tlaky: „Giacometti je pro mě výrazným

mezníkem ... ta subtilní forma s vizionářskou modelací, omezeným prostorovým rozvinutím, ale nadsazeně pevně stojící, musí odolávat vnějším silám, které jsou stejně důležité jako vnitřní ... Protože jsou to figury, je to pro všechny. Je to s vykřičníkem. Svět nově pochopen. Země i kosmos ... Viděl jsem na vlastní oči jen tři jeho obrazy. To je prostorová událost. Nebarevné, ale co je za figurou, se nedá změřit. Přirozeně, že iluzivní prostor, ale jaký neznámý. Drtící.“⁵⁶ Giacometti, představující v českém umění v první polovině šedesátých let výraznou opozici proti uznávaným přístupům, uvedeným Henrym Moorem, zaujal i Jiřího Padrta, který již v roce 1963 provedl důkladnou analýzu Giacomettiho pojetí prostoru a později se s ním i osobně setkal. Padrtovy postřehy se týkají i Malicha: „Prostor je ... chápán jako nepevný a nebezpečný živel, přístupný všem deformacím. Je založen na významu soustředění, oddělení, následování, obklopení a kontinuity, nezávislých na každém formálním schématu a principu pevné míry.“ Padrta charakterizoval Giacomettiho prostor jako „nepostižitelný fluidní živel – nekonečné imaginární prázdno, vše obklopující a zároveň jako symbolickou formu sochařské myšlenky ...“⁵⁷ Padrta, zmiňující často Giacomettiho „úzkost z prázdna“, by v případě Malicha mohl psát nejen o existenciální úzkosti, neboť podle něj jeho tvorba „zprostředkuje samu myšlenku prostoru a převádí ji na půdu metafory“, ale přímo o tělesné a mentální hrůze, pronásledující Malicha od dětství, kterou měl nejprve z prázdných prostor, následně z matematických struktur (viz koláž pojmenovaná Úzkost z geometrie z roku 1960). Rozumové geometrické schéma představovalo Malichovi neproniknutelnou oblast, zasahující umělou matematizací do každodenního života. Oproti

systemovým a seriálně orientovaným přístupům postavil Malich jedinečný zážitek spirituálních vznětů, překonávajících entropii zmaru a nicoty.

Vztah k Giacomettimu nemusí být okamžitě zřejmý v Malichově práci ze druhé poloviny šedesátých let, nicméně jej několikrát objasňoval v rozhovorech. Byl důležitý pro udržení jeho odstupu od původního konstruktivismu, stejně jako pro rozšíření obsahových zdrojů Padrtova nekonstruktivismu. I když není jasné, koho mínil Pevsner názorem z roku 1956, že někteří sochaři „tvoří monstra, groteskní postavy, které jen rozsévají neklid. Člověk potřebuje být klidný, člověk je unavený, nemají se mu ukazovat monstra. Nic v mém díle není pramenem nárazů nebo úzkostí. Deformovat z radosti z deformace není tvořit...“,⁵⁸ je více než pravděpodobné, že tento názor mohl být vztáhnut na Giacomettiho a použit současně i proti způsobu, jímž Malich přistupoval ke koridorům. Malichovy práce jsou tudíž obsáhlou syntézou protichůdných sochařských a názorových postojů, propojujících ideoplastické a psychoplastické hodnoty se zájmem o přesný tvar. Malich byl sice přitahován abstrakcí čistého prostoru, nicméně jeho obsahem nebylo prázdno, nýbrž tělesný pocit, stejně jako když se zajímal o motivy, které prostor spíše znečišťují, než odhmotňují. Na přelomu padesátých a šedesátých let vytvářel tempéry „špinavého“ vzduchu, v polovině sedmdesátých let mraky, vítr a vzdušné víry. Dutiny v Malichových plastikách, ať šlo o semknuté krabice či stojící válce, byly především projevem uvolněné energie, nikoli jen trpným otvorem, umožňujícím nahlédnout dovnitř. Na jedné straně neztrácel Malich kontakt s vlastním prožitkem, který byl jeho východiskem, na druhé se chtěl vyjádřit tak obecně, aby doslova

splynul s předpoklady prostoru a času, jež se snažili rovněž podchytit konstruktivisté a někteří neokonstruktivisté.

Vytříbená výtvarná jistota a dokonalé technické provedení Malichových prací slavilo koncem šedesátých let čím dále výraznější mezinárodní úspěchy. Místo sebeuspokojení se však v autorovi stupňovaly vnitřní pochybnosti, vedoucí k dotazům, týkajícím se nejen jeho práce, ale především smyslu života: „Byli jsme pojmenováni, pojmenováváme dál. Obklopujeme se, závisíme. Vytváříme si konstrukci a v ní se potom pohybujeme. Zdá se, že ztrátou jednoho a několika opěrných bodů ztrácíme rovnováhu. Čeho s tímto vyčerpaným aparátem ještě dosáhnout: Zdá se mi, že tuto mez, kterou každý z nás vlastní, je mnohem těžší překonat, než kdykoliv předtím.“⁵⁹ Stále častěji se Malich ptal sám sebe: „Co je život? Co je člověk? Kam jde?“⁶⁰, a to i v době, kdy se jako jeden z mála českých umělců zúčastnil přípravy Světové výstavy v Osace (1970), pro niž navrhl podpisový stůl, tvarem vycházející z ležících koridorů, a zlatou zeměkouli s mapou světa, stojící na modré krychli, nevědomě navazující na obdobně pojatý monument J. W. Goetha z výmarského parku.

Rozlomené kvádry

Po roce 1968 u Malicha nastává podstatný příklon k novým materiálům, poskytujícím mu ještě větší odhmotnění a tím i splynutí s okolním prostorem. Rok po sympoziu v Hořicích, kde pracoval s kamenem, se zúčastnil dalšího sympozia, probíhajícího ve východních Čechách, nedaleko jeho rodiště, prvního ročníku Artchema v Pardubicích (1968). Zde získal poprvé příležitost pracovat s plexisklem. Malichova stupňující se dematerializace se tudíž v letech 1968–1972 soustředila do

dvou poloh, odlišujících se materiálním provedením. Na jedné straně plastiky prováděl z plexiskla, na druhé z jednoduchých drátěných konstrukcí, vyjadřujících objem pouze lineárním obrysem. Pevné dřevo, překližku či kov nahradilo po roce 1967 průhledné nebo jemně tónované plexisklo, použité jednak na sérii Rozlomených kvádrů, jednak na horizontálních projektech Země – vzduch. Malich po polovině šedesátých let přecházel od hustého, těžkého, plného, světelné paprsky pohlcujícího a odrážejícího tvaru po jeho úplné zprůhlednění. Nemohl zvolit opticky vylehčenější materiál: čiré plexisklo se doslova ztrácelo v prostoru. Ze starších Černobílých plastik vycházejí černé a bílé plexisklové, do sebe vklíněné kvádry, připomínající povysunutou krabičku od sirek, jejichž neprůhlednou hmotu však nahradila průsvitná. Stěny byly zbaveny tíže, volně se rozevíraly a vytáčely do prostoru, nechávaly jej do sebe vplynout i jej rázně objímaly. Hrany kvádrů vybočují a prohýbají se. Tyto práce Malich pojmenoval Rozlomené krabice a Rozlomený kvádr. Od vztahu průhledné a černé přešel ke vztahu průhledné a růžové (jeho oblíbené barvy, vyskytující se na kolážích ze začátku šedesátých let) a následně ke vztahu průhledné a bílé, aby nakonec pracoval pouze s průhlednými tvary. Svým plexisklovým plastikám, jejichž zárodečné verze se objevují ve skicácích z roku 1967, říkal „světelné objekty“. Malich vnitřní prostor čím dále důrazněji vydával vnějšímu okolí. Rozevíral jej tak, až ztrácel pevnost a přímo vplýval do prostředí.

I když jsou plexisklové a lineární kvádry tak obecné, že se zdá, že svým oproštěním od svazující hmoty a objemu přestaly bezprostředně souviset s Malichovými ranými zkušenostmi, navazujícími na přírodní zážitky a určitá místa v krajině,

vyslovovaly jasně umělcovy starší zkušenosti. Projevovaly dva vzájemně se doplňující jevy: jednak zprůhlednění vnitřního prostoru plastiky, jednak jeho vydání okolnímu prostředí, provedené poprvé na Černobílých plastikách z poloviny šedesátých let. Stejně tak i volba barev plexisklových kvádrů vyplývala z předcházejícího Malichova zaměření, ať již šlo o barevné kontrasty mléčně bílé a temně černé či „bezbarvé“ průhledné a růžové, objevující se na kolážích ze začátku šedesátých let. Někdy tyto plexisklové plastiky vyvolávaly dojem, že se rozpadají, jindy, že do sebe těsně zapadají. Malicha přitahoval vyhrocený kontrast: povytažený vnitřek byl černý, opticky tak těžký jak jen mohl být, vnější obal naopak zcela průhledný. Plexisklové plastiky, představující extrémní polohu Malichovy tvorby, nebyly jen pouhým vydáním se všanc aktuálním modernistickým přístupům, ale vyvrcholily v nich skryté, dlouhodobé autorovy zkušenosti, k jejichž provedení se odhodlal, až když měl možnost uskutečnit je ve vhodném materiálu.

Struktura

Zároveň s plexisklovými plastikami prováděl Malich v letech 1967–1973 krychle a kvádry z mosazných drátů. Kostru Struktury (nazývané někdy Úhlopříčky v kvádru, 1967–70) vyplňují rytmicky se střídající modré, žluté a červené příčky, vnášející do opakujícího se tvaru stálý rytmus, ocitající se na prahu systémového umění, k němuž neměl autor nijak blízko. Jednoduchá Struktura představuje krajní polohu, proti jejímuž pravidelnému uplatňování se autor několikrát vyslovil. Jeho kritické stanovisko vůči systémovému umění se odráželo ve

Struktuře, kde byl sloup, sestavený z pěti krychlí, pouze pasivním nositelem vnitřního dění, vyjádřeného barevnými diagonálními liniemi. Malich, vytvářející od roku 1967 deformované prostory, vizualizované rozlomenými kvádry a krychlemi, sledoval na Struktuře barevný tok žluté, modré a červené, z nichž každá pojednávala jednotlivé hrany tak, že se střídaly, až opsaly všechny možnosti, jež krychle poskytovaly. Jakmile se průběh uzavřel, Malich pohyb diagonál ukončil. Oproti Struktuře, soustředěné do sebe, je Rozlomený kvádr nezvykle dramatický. Jeho úhlopříčky vybíhají hluboko do vnitřního prostoru, spojují se, narážejí do sebe. Pro Malicha bylo charakteristické, že se zabýval různobarevnými úhlopříčkami uvnitř daného tvaru (viz mnoho kreseb ve skicacích ze stejné doby), nikoli jeho nosnými obvodovými liniemi. Kvádry a krychle se mu staly jen jakousi podpůrnou kostrou, jejíž hrany sloužily k zachycení a fixování proudů energií, dříve než je zavěsil volně do prostoru. Malich prováděl krychle, z jejichž horní hrany vycházejí hluboko do prostoru svazky lineárních, stáčejících a prohýbajících se energií (např. Proud energie obtékající kvádr, 1970), či krychle, do jejichž úhlopříček vstupuje dynamický proud energie, přerušující jejich plynutí (viz Destrukce vnitřních úhlopříček v krychli, 1967–1970). Zajímal se rovněž o zborcené plochy, vyjádřené zohýbáním a prorážením pravidelné lineární drátěné sítě. Vnitřní drama zasahuje i samotný tvar: energie odtrhává horní roh červené krychle a vylamuje jej do prostoru. V písemných poznámkách ze sedmdesátých let Malich několikrát podotkl, že v něm struktury vyvolávaly úděs, že v jejich omezení na jeden výtvarný postup viděl okleštění intuice a touhu po autoritativní

nadvládě, stavějící se proti opakujícímu se řádu tím, že vnitřní energie porušovala jejich stálou stavbu. Znemožňovala repetici. Určitým shrnutím Malichových poznatků a zkušeností s toky energií uvnitř těchto odhmotněných tvarů byl jeho zápis do skicáku z července – srpna 1972: „Všemi tvary a všemi směry proudí energie, která destruuje, vytváří napětí, odvádí pozornost od tvarů a vlastně to, co je dané (stará kompozice jakoby, ale v ní ukrytá energie, která způsobuje vytvoření nových tvarů, nových napětí), v sobě ukrývá novou možnost, nový svět, který je mnohem bohatší a zdá se, že nevyčerpatelný. Každá věc (plastika či co) ukrývá v sobě potenciální mnohost. Čili statická sestava (plastika v starém slova smyslu) je tím posunuta do současného světa, kosmického prostoru. Napětí vystřeluje ze soustav, ven do prostoru kolem. Nesoustřeďuje pozornost na sebe, ale upozorňuje na to, co se děje kolem ní, v ní, mezi tvary, ale hlavně určuje v prostoru nová, neviditelná centra. To je vlastně nový pocit. Hmota nepůsobí jako hmota, ale jako latentní energie, která vytváří napětí mimo tvary, ale zároveň v nich, kolem nich. Je to neuzavřený, ale otevřený, svobodný, nový svět. Podtrhuji otevřený do prostoru-kosmu. I stará témata se dají podobně zpracovat, protože v nich nebyly vyčerpány všechny vztahy, kruh, koule, obdélník – kvádr, čtverec – krychle.“⁶¹

Projekty

Obrazivost zahájená reliéfy a rozvíjená následně koridory vyvrcholila v projektech, ve kterých se Malich co nejtěsněji přiklonil ke stavbám. Věnoval se jim zejména ve druhé polovině šedesátých let. Projekty předznamenaly horizontálně položené

práce jako Modrý a stříbrný koridor (1967), Stříbrné koridory (1967–1968) a Černostříbrný koridor (1967–1968). Na jejich monochromní základně se nacházely nejrůznější elementární geometrické tvary jako tyče, válce, otevřené pětiúhelníky. Kolem roku 1970 dostalo mnoho Malichových trojrozměrných prací název Projekty. Označení projekt charakterizovalo spojení „země – vzduch“ či „země – vzduch – voda“ nebo dokonce „země – vzduch – jiná planeta“. Důležitý pohyb do projektů vnesla nejen změna jejich půdorysu, ale i celkového pojetí, vyjadřujícího vzájemné působení země a vzduchu. Projekty prováděl Malich z chromové mosazi či z plexiskla. Okolní svět od sebe odrážely i s ním splývaly. Některé projekty byly tak průhledné, že jimi pohled procházel jako čirým sklem, v němž se plastika nacházela, jiné tak lesklé, že se v nich odrážel fotograf, když měl pořídit záběr. K výjimečným Projektům země – vzduch (1970) náležela práce z různobarevného plexiskla, nazývaná někdy Prostorový objekt, na němž se objevila vedle typických námětů druhé poloviny šedesátých let, jako bylo seříznutí mosazné trubky, vykrojení a vychýlení ovoиду do prostoru, i osamělá, ostře zelená umělohmotná tyč, udávající projektu nečekaný barevný tón, nezvyklý v tehdejší Malichově práci. Zdá se, že vytryskla z jiných rovin jeho vědomí, kde zřejmě byla připravená a čekala na pravý okamžik svého uplatnění. Jako možný motiv se vyskytuje na jedné z tužkových kreseb z roku 1964, již bylo možné chápat jako půdorys, na níž silná, osamělá linie protíná uzavřené ovály.

Spirály

Hmatatelným trojrozměrným příkladem Malichových utopických představ je plastika, náležející mezi projekty Země –

voda – vzduch (1967–1970). Pod průhledným plexisklem, představujícím hladinu, vede spirálovitá podmořská chodba, spojující osamocené mosazné stavby na modré kruhové horizontální základně. Ve skicácích lze k projektu Země – voda – vzduch nalézt několik volných kreseb, zachycujících půdorys, na nichž je na spirále několik kruhových nebo stáčejících se objektů. Projektem Země – voda – vzduch se Malich ocitl na prahu nové globalizace, ve které země a moře představovaly východisko ke vzduchu a jiné planetě. Chybějící oheň z čtveřice živlů, jimiž se Malich zabýval nejspíše nahradila jiná planeta, zastupující čtvrtý úběžník, kam směřovala jeho představivost v neustále se měnícím trialogu země, vzduchu a vody v období kolem roku 1970.

Ve svých skicácích z podzimu roku 1969 reflektoval Malich vstup člověka na Měsíc: „Přistání na Měsíci. Nová situace. Nové vztahy. Opět začínáme. Podobáme se prvým lidem na Zemi. Nový prostor pro myšlení. Nevystačíme s tradicí. Je nám k ničemu. Bude to tvrdá práce. Nová epocha.“⁶² Představa, že tímto činem se lidé opět stali prvními obyvateli planety, znamenala, že je třeba ustanovit i nový jazyk. Vesmírné úspěchy nepotlačily Malichovy skeptické reflexe, které si vedle kreseb svých ideálních prostorů zapisoval do skicáku. V měsících, kdy prováděl návrhy ke své realizaci pro český pavilón na světové výstavě v Ósace, se tázal: „Co zbývá, než úplně zblbneme? Pokusit se aspoň napsat, co dělat, sám pro sebe.“ Malich se ptá, co je život, kdo je člověk, kam jeho usilování směřuje, aby končil bezprostředně: „Hergot, co se to děje?“ Díky těmto dotazům se Malich mnohem více staral o ekologii, o nevyjasněné otázky vztahu člověka k přírodě, k níž se moderní civilizace chovala bezohledně. Do skicáku si 2. srpna 1971

zapsal: „Agresivní typ přemáhání překážek, tím, že jim vnutíme svou vůli. Proti smyslu Přírody. Jistě, že příroda se chová tak, že neřeší ani v říši živočišné, ani rostlinné problémy, jak ve všech případech odolávat, i v době katastrof. Neodolají a jsou zničeni/y. Nevím, proč mě láká řešit maxima – řešit vše i pro dobu katastrof. Dnes se již dají předpokládat. Vše co se udělalo před tím (stavby, kanály apod.) vlastně bylo realizováno na záchranu nepochopení, která dodnes narůstají. Protože se cítíme být pány světa a svou schopnost si denně potvrzujeme vynalézáním na usnadnění existence, máme pocit, že na všechno zatím stačíme. Myslím, že do určitého časového momentu, hranice jsme jenom tvořili v starém slova smyslu, aniž jsme museli myslet na to, že tato schopnost se obrátí proti nám a budeme reagovat na tyto výtvoř (produkují energie, odpad) vytvářením protivýtvořů na jejich usměrňování. Není možné je zničit, protože ve své době slouží, ale vzniká zde před tím nový neznámý faktor (cosi mezi) planého. Neznačená to zničit a začít se vším znova, ale nastává zvláštní situace, která si vynucuje opakování a zpomalování, reagování na to, co se zdálo pomáhat a nyní začíná být nepřátelským. Ze všech území takto zařízených se nedají udělat rezervace a tak tedy co: Půdy je málo, čisté vody je málo, vzduch je špatný. Jak řešit problém?“⁶³

Díky skicákům lze v letech 1965–1969 sledovat stupňující se Malichovo osvojování spirály. Objevuje se zejména ve třech skicácích, kde promýšlel projekty země – planeta – země (24.7.1969), spirály – domy (23.8.1969) a spirály – města (22.9.1969). Následovala spirálovitě pojatá města – obydlí, architektonické projekty země – moře (5.11.1969) a koncem roku projekty moře – země a návrhy kouřových fontán s

poznámkami „dematerializace prostoru kouřem“ (13.11.–13.12.1969). Na jaře 1970 Malich završil svůj předcházející zájem o architekturu tím, že se zabýval mnohem širším pozemským a vesmírným děním. Přechází k projektům jako země – vzduch – moře – jiná planeta, jimž se věnoval již v srpnu 1969. Ve skicách (21.5.–28.6.1970) sledoval děje „mezi nebem a zemí“, tj. zachycoval nejrůznější shluky světla. Od tohoto data se v Malichově práci bude objevovat zájem o světlo, jenž se poprvé podstatněji projeví až na kresbách v letech 1973–1974.

Souvislostí Malichova pojetí spirály a soudobé architektury se zabýval koncem šedesátých let Josef Kroutvor: „Malichova spirála vyjadřuje dynamismus světa, časoprostorový puls integračního a entropického napětí. Univerzální technologie této spirály obklopuje člověka, ale na druhé straně mu otevírá svět v nové a neznámé kosmické hloubce.“⁶⁴ Malichovy projekty Kroutvor srovnal s projektem spirálového města podle indického filosofa Shri Aurobinda (projekt Aurovillu) a s projektem Nového Babylonu od holandského umělce Constanta, původně člena skupiny Kobra. Koncem šedesátých let představovala spirála určitou mezní formu, k níž se z různých stran vyslovovalo mnoho umělců. Přes jisté spojitosti s Robertem Smithsonem, který ji uskutečnil na vodní hladině Velkého solného jezera, se Malichovi spirála nestala cílem, ale pouze cestou, provazující osamostatněné náměty.

Ke spirále jako svému stěžejnímu námětu se Malich podstatně přiblížil až koncem šedesátých let, když se již před tím zabýval všemi ostatními geometrizovanými tvary. Svědčí to nejen o prudkém vnitřním pohybu jeho práce, nalézající ve spirále nejvhodnější spojnici nebe a země, plochy a okolního prostoru,

ale i o tom, že byla tvarem, jímž překonával antropomorfismus. Spirála vedená prostorem naznačila, že Malich již brzy opustí svůj oblíbený způsob vykrajování a vylamování, jímž si po několik let osvojoval prostor. Spirála mu představovala konečnou formu na cestě mimo vztahy, určované psychickými energiemi. Stala se mezníkem jeho architektonických projektů. Do jednoho skicáku si Malich před prázdninami 1970 zaznamenal: „Napsal jsem si, že konečnou fází mé práce bude architektura. Bylo to v roce 1967 a hrozně jsem se vyděsil. Uvědomil jsem si, že všechny ‚plastiky‘ jsou ač nevědomky do té doby vedeny touto myšlenkou.“⁶⁵ Vzápětí dodal, že udělal mnoho kreseb, nazývaných Země – moře, zbavených již protikladu uzavřeného a otevřeného prostoru, náležejícího k hlavním námětům jeho tvorby šedesátých let. V této souvislosti lze chápat pojem koridoru jako metaforu. Koridorem byla míněna stopa energie, fixovaná pevným tvarem, odrážející napětí mezi autorem a okolním světem. Koridor neznamenal jen skutečné chodby, ale průniky do hlubších vrstev vědomí. Na konci šedesátých let z koridorů zvolna ustupovaly přímé zásahy, až zmizely úplně. Zbývala pouze konvexně či konkávně profilovaná deska. „Celý život procházíme prostory, které nás ovlivňují,“ psal Malich v roce 1973. „Mnoho lidí si je neuvědomuje. Nejsvobodnější pocit mám v otevřeném prostoru. Uzavřený mě děsí. Před dveřmi jsem měl vždycky hrůzu. Jakmile je otevřu a vstoupím, přestávám být sám sebou. Jsem šťasten, když je otevřeno aspoň jediné okno. Proto tolik chodím venku. Je to veliký pocit bezpečí. Ale prostor se čím dál tím zmenšuje a je čím dál umělejší. Při představě, že všechno je kolem živé, rostliny i kameny a vše má své vědomí je to mnohem těžší.“⁶⁶ V letech 1969–1971, jak to bylo zřejmé z

trojrozměrných plastik Země – vzduch – jiná planeta, obnovoval Malich opět svůj vztah k volnému venkovnímu prostoru, v němž se jeho obrazivost svobodně pohybovala. Uzavřená a neproniknutelná plocha mu připadala jako příliš svazující.

IV.

Vzdušné víry

(1972–1976)

Průlet bouří

Do psychicky zatížených prostorových vztahů, plných vznětlivých emocí a lidského údělu, projevujícího se ve stavbách a koridorech, vstupuje na prahu sedmdesátých let živelná příroda. Do skicáku z 2.3.–15.6. 1973 si Malich poznamenal: „To co mě zajímá, je pořád ještě příroda. Myslím si přese všechno co se o ní ví, není zdaleka konečné. Když jsem mluvil o vztazích v ní, zdá se mi, že nebylo a ani není vůbec možné říci všechno. Proto mě ten problém tak upoutává. Zkoumám ji z pozice své zkušenosti. Říkám své, protože je také omezená, ale zdá se mi, že má svou kvalitu. Je zapotřebí pomoci toho mechanismu vidění a cítění se co nejpřesněji v té přibližnosti vyjádřit. Každý kdo má jinou zkušenost, jako že musí mít, vyjadřuje se odlišně. To ale dává tu bohatost pohledu na svět, který má bezpočtu možností. Odlišně být viděn a znázorňován. Zaplat' pánbůh za to.“⁶⁷ Článkem, zprostředkujícím přechod od prostorových koridorů k volně zavěšeným mrakům, se staly modely ideálních staveb, chápané jako autonomní architektury – plastiky, odrážející Malichovy představy o podobě a budoucím uspořádání nového světa.

Přírodní živly se v jeho práci z let 1969–1971 přihlásily o slovo ve chvíli, kdy dosahoval úplného odhmotnění a ztrácel sepětí s pevnou základnou. Ideální architektury zaměnil za závěsné plastiky.

Malichovu zkušenost uspišily dva lety, uskutečněné krátce po sobě v roce 1970. Během letu na 35. bienále z Prahy do Benátek si zaznamenával do skicáku krajinu z letadla, během letu z Benátek do Neapole proletěl bouří, která mu opět vybavila vzpomínky na dětský zážitek s kameneckým kopcem zbaveným hmoty a volně plujícím vzduchem, jenž se výrazně promítl již do jeho kreseb z let 1960–1961. Na pozadí bouřkou ovlivněné starší zkušenosti nabyt Malich přesvědčení, že jej příliš svazovala plocha koridorů, dostávajících kolem roku 1970 i kruhovou podobu, že mu znemožňovala hlubší splynutí s prchavými přírodními ději. Zachycení proudícího vzduchu či bouřkových mraků si vyžádalo nový postup. Dřevěné, monochromní desky zaměnil Malich za dráty, koridory za trojrozměrné plastiky visící v prostoru. Představa plastiky plující prostorem jej dlouho pronásledovala. Vedle projektů *Zavěšených koridorů* (1968) kreslených do skicáků dostal prostorovou podobu i tvar, náležející k jednomu z jeho nejoblíbenějších – z roku 1970 pochází několik drátěných ovoidů (*Vejce*, *Zavěšená vejce*), zastupujících jeho první zavěšené plastiky, přestože je tehdy nevystavil. Ovoid byl jedním z nosných tvarů, zajišťujících vnitřní návaznost Malichovy tvorby s přelomem padesátých a šedesátých let (viz např. autorovy kresby pojmenované *Krajiny ve mně*). Navrátil se jím ke starším mrakům, a tím i k zobrazení empirického motivu. Bezprostředně s drátěnými ovoidy souvisela základna *Projektu* (1968–1971) z chromové mosazi, která rovněž dostala

oválný tvar, jenž byl pro autora v jistém smyslu mezní. Zkušenost z obou letů podnítila Malicha k početnému souboru lineárních kreseb, kdy držel v ruce několik barevných fixů, jimiž táhl současně po ploše. Rychlý pohyb gest fixových kreseb navázal na starší předpoklady Malichovy tvorby, potlačené během šedesátých let, kdy se ubíral jiným směrem. Úvodní kresba z početného cyklu, nazvaného Proudění energie, připomínala plastiku Země – voda – vzduch (1970). Jmenovala se Mraky nad mořem (1970) a po období odpoutávajících se a stísňujících psychických energií se jí opět přiblížil k názornému prostoru. Pohled z letadla na moře a zemi osvobodil autorovu obrazivost. Přírodní dění mu umožnilo, aby se načas vzdálil lidskému světu. Po dramatických svárech, zřejmých z prohnutých stěn koridorů, toužil po uklidnění, nalézaném v souznění s přírodním živlem.

Ve fixy kreslených mracích, vznikajících až jakýmsi senzomotorickým pohybem ruky, potlačujícím téměř jakýkoli vstup psychických energií, navázal Malich přímo na přírodní dění. Od chuchvalcovitých mraků s náznakem krajiny a mořského pobřeží dospěl záhy k abstraktním rytmickým tahům, zbaveným asociací na bouřící živly. Vnější imprese přivedly Malicha k autonomnímu kresebnému rytmu, tak spontánnímu a gestickému, že vzbuzovaly pocit, že mu šlo o kresebný akt sám, že se po několika letech geometrických forem potřeboval znovu rozkreslit. Jeho tahy nebyly přímé či ostře zahnuté. Jejich průběh nesvazuje žádná pevná, předem daná forma, jsou vláčné, trhané, prudce rozevláté, důrazně úderné i lyricky ladné. Po dlouhých letech půstu, kdy své plastiky navrhoval a podle modelů je pak prováděl někdo jiný, se tak nečekaně projevila autorova bezprostřednost. Do středu jeho pozornosti znovu

vstoupila energie tahu, okamžitého nápadu, improvizace. Barevné fixové kresby byly autentickým gestem, vytvářejícím si vlastní prostor.

Malich čím dále více odmítal postupy, kdy mezi modelem a jeho provedením uplynula delší doba. Na cestě od vyprázdněné plochy se staly kresby barevnými fixy předstupněm závěsných lineárních drátěných plastik z první poloviny sedmdesátých let. I když Malich vizualizoval průběh ubírání hmoty, jak dokládá jeden grafický cyklus z konce šedesátých let, ve kterém linie přechází v body, aby na jeho závěrečném listě zůstalo neporušené, ničím nečleněné pole, tedy postup, který byl zachycen i na reliéfech-koridorech z téže doby, nevyvodil si z tohoto přístupu systém či nadále rozvíjený výtvarný princip, jemuž by se posléze podřídil a jenž by mu bránil v další práci s linií či geometrickým tvarem. Uchovával si názorovou volnost. Na koridorech se běžně vyskytovaly vyhnuté plochy, temné body, svazky linií. Pohyb fixu po ploše nahradil ohnutý drát v prostoru. Variabilita drátu jako hlavního autorova výrazového prostředku sedmdesátých let, vytvářejícího prostorovou kresbu, vyhovovala proměňujícím se přírodním formám. Drátem se dal opsat reálný předmět i vystihnout abstraktní myšlenka. Jeho volně tažené linie přirozeně určovaly vlastní prostor, jenž si svým pohybem vymezovaly.

Mraky

Zážitku z letu dal Malich i trojrozměrnou podobu na plastice, ve které se již vzdálil svým předcházejícím stavbám. Zatímco na Projektu Země–vzduch, kde spojovala spirála mosazné objekty, na přechodovém Mraku (1970–1971) se stala východiskem prostorového dění. Z ploché kruhové modré základny,

představující vodní hladinu, na níž byla spirála naznačena drobnými bílými body, se uvolňuje stoupající, stáčející se linie měděného drátu, převádějící děj do volného prostoru. Na tuto spirálu byl připevněný bílý polystyrénový mrak, provedený z materiálu, uplatněného již na některých kolážích z roku 1963. Malichovi však připadal příliš hmotný a popisný. Rozhodl se proto, že místo jeho vnějšího tvaru se nadále soustředí na vnitřní podstatu mraku.

Jak Malich přecházel ze země do vzduchu lze sledovat i na plastice nazvané Víř, kde spirálovitý pohyb proráží statickou základnu, do níž vnáší dynamické pnutí. Téměř současně s plastikou Víř, na jejíž ploše se ještě nacházejí motivy, uplatňované na předcházejících koridorech, jako byly dvě koule, jedna vytvořená z linie, druhá složená z plochy, a dva kruhy, jeden rozlomený, druhý vyjádřený prohnutou plochou, uskutečnil Malich lepenkový model Mraku (1971), jemuž dal o rok později definitivní podobu. Stejně jako na tomto Mraku, i na následujícím z roku 1972 již byl vlastní vzdušný útvar Mraku sestavený z oválných, do sebe zapadajících ploch, zavěšený volně v prostoru, kde jej ještě přidržovaly linie, vedoucí ze základny. Již první mrak byl barevný: vznikl spojením modrého horizontálního oválu a bílých, ze strany se do něj zařezávajících ovoidů. Od tohoto pojetí mraku byl již krok k tomu, aby bylo pevné tělo mraku zavěšeno volně do prostoru, kde jej mohly ze všech stran obchvacovat drobné linie. Malich zde dospěl k novému vyjádření prostoru, jež se odvíjelo od souznění vnitřního mraku a dění kolem něj, předznamenáno červenou Jarní krajinou (1960), na které se již vedle sebe nacházejí oba základní motivy zavěšeného Mraku. Uprostřed Jarní krajiny je

lineární vír, spojující nebe a zemi, opodál stojí zelený ovoid, představující ještě keř.

Mraky zakládají nový typ Malichova vnitřního prostoru, postihovaného změtí volně vedených drátů. Oproti prvému, vyslovenému především na Černobílých plastikách z poloviny šedesátých let, který odkazoval k architektuře a následně vyvolával vzpomínky na rodnou místnost, byl přírodního původu a podněty čerpal z krajiny. Zpřítomňovaly jej střety proudících živlů.

Od nejranějších let vnímal Malich přírodu jako dění a proměnu. V tvarové různosti plynoucích mraků nacházel podněty pro vnitřní reflexe o nabývání a ubývání hmoty, stálosti a prchavosti, zvrtném pohybu a rozpadu. Zavěšenými drátěnými plastikami vyslovil děje, upoutávající jej mnoho let, avšak teprve nyní našel vhodný způsob jejich provedení.

Svůj nový vztah k vnitřnímu prostoru formuloval na dvou stěžejních mracích, Černém mraku (1973–1974) a Červeném mraku (1973). Černý mrak byl v prostoru přidržený kruhovým prstencem, nadnášeným drátěnými pruty, na Červeném mraku již ze základny bílého ovoidu vycházely do prostoru stříbrné a modré linie, jež jednak přidržovaly zavěšený červený mrak, jednak bílou lineární síť.

Jestliže během šedesátých let Malich o živlech pouze mluvil, nyní se jimi přímo zabýval. Úvodním podnětem se mu stal co nejtvarovatelnější vzduch, jemuž bylo možné dát jakoukoli podobu. Po jednoduchém, bílém Mraku vstoupilo do prostoru mnoho dalších formálních námětů, vyskytujících se v jiných souvislostech koncem šedesátých let na grafikách a kresbách. Postihovala-li tehdy prostor slupka obalu volně stojící plastiky, v první polovině sedmdesátých let to byla linie drátu. Ještě

zřetelněji tento autorův odhmotňující proces vysvitne, když ze závěsné konstrukce zmizí pevné tělo mraku a vnitřní prostor zůstane prázdný. Kolem roku 1973 byl Malich postaven před nový způsob vlastní realizace, uskutečňované různými vrstvami pod sebou a vedle sebe visících rastrů a dynamických, tvárných ploch, z nichž každá měla svoji vlastní sémantickou hodnotu a dala se vnímat ze všech stran. Patrné je to ze dvou Malichových prostorově nejbohatších a tudíž i výrazově nejsložitějších Mraků z let 1973–1974. Prvý nesou tři do sebe vpojené otevřené kruhy, vyvrácené do prostoru, mezi nimiž se nachází horizontální lineární síť a vlastní oválné tělo mraku, připomínající koridory z konce šedesátých let, které prorážejí plochy a ve kterém byl vykrojený oválný otvor, z druhého přepadává do prostoru spirála. Tyto náměty ztvárňovaly proudící vzduch a vzdušné víry.

Malich chtěl být vůči danému prostoru co nejotevřenější. I když mohl mrak představovat jeho určité jádro, stával se mu především hranicí přecházení pevné formy a beztvarych skupenství.

Jeho nejdůležitější plastika z poloviny sedmdesátých let se jmenovala Světlo – vzduch (1973–1975). Podle hlavního námětu, drátem vymodelovaného ovoidu, byla dodatečně přejmenovaná na Kosmické vejce. Černobílé linie obchvacovaly prázdný vnitřní prostor, kolem nějž spontánně kroužily. Vyslovovaly nový Malichův vztah k vnitřnímu prostoru, jemuž předcházela Černobílá plastika (1964–1965) a o několik let později ji bude následovat Vnitřní světlo I (1977). Pod prázdnou dutinou ovoidu Světla – vzduchu, představující jakési matečné lůno přírody, plyne proud tří horizontálně mírně zvlněných drátů. Drátěná plastika Světlo–vzduch je krajně odhmotněná.

Spojuje dva snad vůbec nejvylehčenější, prchavé a nepřetržitě se proměňující jevy, světlo a plynoucí vzduch, jejichž prolnutí předznamenala kresba Krajiny – bezčasí. Soustřed'ovala do sebe prožitky, jimž před tím nedokázal Malich vtisknout pevnou podobu. Z jedné strany měla práce Světlo – vzduch za základ ovoid, ze druhé postihuje křehké vidění, jehož spoutání pevným tvarem se zdá být doslova nemožné.

V plastice Světlo – vzduch propojil Malich jednotlivé přírodní děje, vybavující se mu v souvislosti se závěsnými drátěnými krajinami. Dostal se až po samu mez odhmotnění, kdy zvažoval únosnost smyslové názornosti naléhavě pocit'ovaného a osvojovaného si celku. Přestože existuje mnoho fotografií s autorem, stojícím před svými díly, jedna se zdá být nejdůležitější: se skloněnou hlavou pozoruje plastiku Světlo–vzduch, jako by byla děním, odehrávajícím se uvnitř něj, jako by on sám byl součástí přírodního úkazu, jenž zobrazil mimo sebe a dal mu pevnou, objektivní formu.

Krajiny

Stav Malichovy práce před polovinou sedmdesátých let názorně zachycují dokumentární fotografie z jeho vinohradského ateliéru v Nitranské ulici od Roberta Buchara: v místnosti visí nepřehlédné množství plastik z pozinkovaného drátu, které se překrývají a prolínají, avšak při podrobnějším pohledu jsou vzájemně od sebe odlišitelné. Šlo o autorem vlastnoručně vytvořené modely, kdy křižující se dráty sám svazoval k sobě provázky, jichž většinu nechal v následujících letech v definitivní podobě provést z nerezocelových drátů. Kromě mraků se mezi zavěšenými plastikami objevují již i prvé krajiny, přinášející významné přehodnocení starších námětů temper a

kvašů z období kolem roku 1960. Bucharovy fotografie přesvědčivě dokládají, že prostor, zjevující se prostřednictvím živlů, z nichž měl Malich nejbliže ke vzduchu a zemi, se stával během realizace sám živlem, umožňujícím fyzickou existenci plastiky, promlouvající jeho prostřednictvím. Vnikaly-li v šedesátých letech některé koridory prudce do prostoru, tak, že se zdálo, že jej zraňují či znásilňují, nyní s ním pružné křivky drátů splývají a souzní. Krajinu postihuje jen několik charakteristických lineárních tahů, z nichž nejčitelnější byl oblouk kameneckého kopce, představující na kvaších a temperách z přelomu padesátých a šedesátých let stálý záchytný prvek, poskytující pevnou oporu sférickému, volně kolem něj proudícímu dění.

Drátěné plastiky z poloviny sedmdesátých let odrážejí Malichovo odlišné pojetí prostoru a energie, než jaké zastával o desetiletí dříve. Zatímco tehdy energii vyjadřovalo prázdno, uvolňované z uzavřených tvarů, nyní drátěnými liniemi charakterizoval prostor sám sebe. Zavěšené plastiky nejen tkvěly v prostoru, ale současně jej i manifestovaly. Prostorová schrána koridorů se změnila ve volné prostředí, utvářené lineárními, do sebe se svíjejícími tahy, sledujícími sotva zrakem postižitelné jevy. Abstraktní linie proudícího vzduchu z prvé poloviny sedmdesátých let nabyly v letech 1974–1975 na skrytém významu, rozpoznatelném znalci Malichova díla z počátku šedesátých let. Kromě oblouku kameneckého kopce se v drátěných plastikách objevil i motiv, odkazující k vnitřní mytologii, již byla událost na kruhu, vyjádřená zesílením kruhu na jednom místě černou nití. Malich se v prostoru kolem poloviny sedmdesátých let uvolňoval. Výrazový rejstřík, jímž zachycoval proudění vzduchu, byl značně široký. Tok vzduchu

může být zhmotněný vzdouvajícími se liniemi, nebo naopak horizontálními spirálami.

Malichův nečekaný návrat ke krajině kolem roku 1975 se může zdát paradoxní. Její abstraktní náznaky se stávaly čím dále více určitější. Představovaly signál jeho stupňujícího se, znovu se vynořujícího zájmu o přírodu. Lineární oblouk kopce, který se autorovi před patnácti lety zjevil utržený od země, obchvacující nyní proudy uvolněných drátěných linií, nově vymezujících netečný prostor. Mezi těmito krajinami se vyskytují dvě, jejichž náměty dostávají nový smysl po roce 1976. Šlo jednak o vertikální pruty, které se znovu objevují v plastice Pozoruji trhlinu v prostoru (1979), jednak o prázdný vnitřní prostor, postihovaný drátem, představujícím až jeho jakési tělo, do nějž bylo možné vstoupit, jež nového významu nabylo v plastice Vnitřní světlo (1976).

Vedle krajin, z nichž některé odkazovaly k rodným Holicím, provedl Malich v polovině sedmdesátých let i syntetickou práci Sv. Ján, věnovanou historiku umění Tomáši Vlčkovi, pojmenovanou podle místa v jižních Čechách, nedaleko Říмова, které Malich začátkem sedmdesátých let navštívil. Plastiku Sv. Ján lze považovat za určité završení Malichových plastik-krajin ze sedmdesátých let. Oblouk kopce, představující znak-tvar, o nějž se může divákovo vnímání opřít, byl na Sv. Jáně dramaticky skloněn. Uvolňuje místo vzájemně se podporujícím, z různých stran jej obtékajícím svazkům energií. Sv. Ján patřil k jedné z námětově nejbohatších plastik-krajin. Kromě stálého oblouku kopce přinášel další dva významné náměty: jednak svazek bílých, souvisle probíhajících drátů, vyjevující snad křídla anděla, jak lze soudit podle obdobného námětu, vyskytujícího se na pozdější Krajině s věčnem, jednak

dutinu pod kopcem, vymodelovanou několika dynamicky zkroucenými dráty.

V plastikách ze sedmdesátých let dosáhl Malich výrazného přehodnocení většiny starších přírodních dojmů, jež si v sobě uchovával od dětství. Okolní „prázdnost“, pronikající do plastiky ze všech stran, se stalo hlavní látkou, umožňující vstup výtvarného gesta, vyslovujícího prostor. Vzdušné jevy, označitelné za základní námět Malichovy práce první poloviny sedmdesátých let, se pohybovaly nejen kolem klidného mraku nebo oblouku, ale mohly být přímo tematizovány, jak ukázala plastika Světlo – vzduch nebo Proudění. Drát přirozeně vymezoval pohybující se odhmotněné prostorové jevy.

Vedle zavěšovaných krajin pochází z let 1972–1975 rovněž několik lineárních drátěných plastik, ležících na zemi. Příležitostně jim autor zobecněně říká Energie. Do lesknoucích se, nerezocelových drátů pronikaly červené a bílé linie, zhmotňující neopakovatelné okamžiky náhlých pocitů a vidění, někdy tak uvolněně a bezděčně, že jejich proudění omezovaly jen technické možnosti, bránící v podstatnějším prostorovém rozvinutí. Ležící drátěné plastiky poukazují na značnou šíři Malichovy představivosti, probíhající kolem jednoduchých prostorových geometrických útvarů. Jedna z Energií byla založena na rozvíjející se spirále, vedené po ploše, do níž jsou vetknuty další prostorotvorné motivy, naznačující její objem, a na pohybu, který se rozevíral do okolí a současně stahoval sám do sebe.

Malichovy drátěné plastiky mají pevnou stavbu. Po roce 1974 se jejich nosným námětem stává horizontální kruh, pod kterým visí oblouk kopce, jenž nese další náměty, ať otevřený pětiúhelník, vyskytující se již na Černostříbrném ovoidu (1969–1970), kde

ležel ještě na ploše, jednoduchý obdélník, připomínající pole, nacházející se pod kameneckým kopcem, drobné, stáčeující se spirálky, drátěné pletivo, různě velké ovoidy i vertikální linie. Příležitostně Malich oblouk kameneckého kopce zdvojoval, vyvracel, nakláněl, stal se mu autonomním prostorotvorným útvarem. Závěsné plastiky z poloviny sedmdesátých let mají blízko k tužkovým a tušovým kresbám ze začátku šedesátých let (zejména z let 1961 a 1962), kdy se zdá, že bílá plocha nahrazovala prázdný prostor (stačí uvést kresbu z roku 1961, otištěnou v katalogu první Malichovy samostatné výstavy /1964/, kde oblouk protínají dvě paralelní vertikální linie, směřující k plnému kruhu, nazvanou popisně Cesta přes Kamenecký kopec do nebe). Vznikají tak vnitřní provázanosti, zajišťující jednotu Malichovy tvorby, jež by se jinak mohla jevit jako formálně různorodá. Během let dokázal jeden a tentýž motiv vyjádřit různými způsoby.

V první polovině sedmdesátých let, kdy se Malich ubírá svou cestou, chráněnou před veškerými otřesy zvenčí, si zřetelně vyhranil svůj pohled na svět. Zájem o proudící vzdušné víry mu dočasně zastřel prohlubující se skepsi ze stavu společnosti, vyvolávající na konci šedesátých let nečekané množství existenciálních otázek. O jejím průběhu a rozsahu si lze učinit představu z poznámek zapisovaných občas do skicáků. Nad jednoznačnou důvěrou v technický pokrok, typickou pro druhou polovinu šedesátých let, převážily i stinné stránky, neodvratitelné ani krátkodobým svobodným kulturně-politickým klimatem. Tečkou za šedesátými léty byla Malichova třetí samostatná výstava, uspořádaná Galerii Benedikta Rejta v Lounech (1972), zahrnující plastiky, jejichž některé skici spadající již do poloviny šedesátých let. Po

lounské výstavě následovala šestnáctiletá pauza. I když ji přivodila normalizace prvé poloviny sedmdesátých let, lze za autorovým stažením se do pozadí shledat i vnitřní důvody, související s proměnou jeho názorů na život a umění. Začátkem sedmdesátých let dochází v Malichově poznání světa k závažným posunům, patrným ze zápisů ve skicácích, veřejně reflektovaným na semináři o možnostech vzájemné výměny zkušeností mezi vědci a umělci, konaném v pražském Planetáriu v roce 1973. Z předneseného příspěvku lze zjistit, že Malichův návrat ke krajině, opět mu vybavující vzpomínky na dětství, nebyl náhodný: „Město stálo (tj. rodné Holice) na prvním kopci nad labskou rovinou. Pohled zdola nahoru a potom z kopce do roviny nabízel ohromná bohatství řešení. K tomu přistupoval můj velký zájem z dětství o pozorování oblohy. Hvězdy, měsíc. Slunce, voda, vítr, bouře, vzduch. Později konstruování větroňů. Motorové modely mě nezajímaly. Hejna havranů, vytvářejících při svých prostorových hrách fascinující křivky a prostorové kinetické zázraky.“⁶⁸ Do téměř idylických zážitků zasahují i jiné pocitové vrstvy, související se stupňující se osamělostí, která byla typická pro tehdejší zdánlivě bezvýchodnou a těžkou společenskou situaci, kdy si tvůrčí odloučenost uvědomovalo i mnoho dalších autorů. O necelý rok později si Malich do skicáku zapsal: „A tak se kruh pomalu uzavírá. Cítím se jednoznačně určen, to vše kolem je úplné zoufalství. Čím dál se mi zdá, jako bych patřil k něčemu, co již není pravda. Ten zvláštní optimismus – víra v umění a tím i etiku jakoby se pomalu vytrácela. Všichni chtějí jen žít. Víc nic. Přestávám si s mnoha lidmi rozumět. Smysl se vytrácí. Jde jen o holou existenci. Všichni jako by jen hledali záchranu v banalitě. A jsou šťastni. Nemají ani čas si uvědomit co se s nimi děje. Je to

fofr. Všichni tu zem jednou pohnojíme. Snad takový doby již byly, ale bráním se tomu, aby to byl zákon.“⁶⁹ Za tímto stísňujícím záznamem následuje krátká poznámka, naznačující obnovu autorovy víry v přírodu, kterou prodělal především sám v sobě: „Zdá se mi, že zase přicházím k sobě. Přece jenom ta příroda je obdivuhodná.“⁷⁰ V letech, ze kterých jsou tyto zápisy, Malich provádí plastiky Světlo – vzduch a Sv. Ján, vzdálené podobným stopám rozčarování. Podávají jedny z jeho nejvýraznějších reflexí přírodních živlů. Vyrůstají z jedinečných a neopakovatelných zkušenostních zdrojů, ne nepodobných těm, jež jej budou později uvádět do vytržení při kreslení pastelů. Nedůvěra v další osud světa, vychýleného z jeho původního řádu jednostranným vývojem civilizace, přivedla Malicha k hlubšímu přimknutí se k přírodě, dávající se mu formou emotivně silných, původních zážitků, opomíjejících doléhající všední každodennost.

Krátké období plastik-krajin získalo v letech 1975–1976 nečekané usměrnění. Malich se vrátil k nosné zavěšené desce, jež se stala hranicí pohledu a bránila ve volném rozšiřování plastiky do prostoru. Plochá deska rozdělovala práci na popředí a pozadí. I když zprvu byly oba pohledy rovnocenné a nedalo se jednoznačně určit, který z nich je hlavní, následně se stal dominantní pouze jeden z nich. Ačkoli lineární dění probíhalo v některých případech i za deskou, přinesl tento postup významné výtvarné zjednodušení a omezení. Po abstraktních mracích, po liniích volně plynoucích kolem obrysu kopce se Malich vrátil k dalšímu přírodnímu námětu, vyžadujícímu konkrétní pojetí. Po mracích a kopci následoval strom, jehož první náčrtky jsou ze stejného období.

Jako třetí přírodní jev, jímž se Malich v polovině sedmdesátých let zabýval, se stal strom významným mezníkem, vyskytujícím se již na kvaších a temperách z konce padesátých let a následně zejména na kresbách, vznikajících po smrti autorovy matky, kdy splynul s její postavou. Malich strom osamostatňoval. Přestal být součástí krajiny. Utvářel jej z nejrůzněji se protínajících energií: jednak vlastní energie stromu, která jej modeluje zevnitř, jednak energie, již strom přijímá ze svého okolí. Strom, nejčastěji na reliéfu vyjádřený prohnutou vertikální linií, propojuje nebe i zemi. Na některých kresbách z druhé poloviny sedmdesátých let je strom zachycený téměř popisně, jako by jej obchvacovaly z různých směrů se na něj nabalující energie.

Hranice vidění

Po krajinách z let 1974 a 1975, uzemňovaných jen obloukem kopce, vzniklo několik reliéfů volně visících v prostoru s námětem stromu v krajině a mraků. Některé z nich dostaly vyloženě opisný název jako Proud energie procházející korunou stromu (1975). V těchto závěsných reliéfech se Malich podstatně vracel k barvě, výrazněji přítomné již na předcházejících krajinách. Pracoval nejen s barvou nosné desky, ale i s odlišnou barvou linií, jež jsou příležitostně žluté, červené, modré i zelené. Na reliéfech Červánky, Strom v krajině, Bílý mrak z roku 1975 je zřetelný stupňující se Malichův zájem o barevné hodnoty: kmen stromu někdy charakterizuje i žlutá, oblouk kopce bílá, červánky, odrážející se od modré podkladové desky, červená. Aby Malich ukázal, že obě strany reliéfu jsou si rovnocenné, provádí do desky různě velké kruhové díry, spojující obě jeho části. Navrací se tím ke kruhovým zářezům do plochy, jež se poprvé objevily na reliéfu Bílá C (1963–1964).

Uvedené závěsné reliéfy nebyly jediným směrem Malichovy tvorby z poloviny sedmdesátých let. Skicáky obsahují množství neuskutečněných návrhů k velkému horizontálnímu reliéfu, jehož zvlněná plocha měla nést různé přírodní náměty. Nehmotné jevy na nich Malich materializoval (např. mrak, vítr), hmotné dematerializoval (např. strom, krajina). Rozsáhlý, několik let podrobně zvažovaný projekt neuskutečnil, přestože si připravil jeho nosnou desku. Způsobily to nejspíše nové, nečekaně jej zasahující podněty. Na začátku roku 1976 z plochy závěsných reliéfů rychle mizely přírodní živly. Dříve barevné nosné desky nahradila bílá, drátěné linie pokrývala pouze šedá, bílá a černá. Ze Stromů v krajině a Mraků zůstal podstatný motiv: na obvodové desce se objevuje vnější, elipsou uzavřené pásmo, obchvacující prázdný střed. Nejzřetelnější je ze tří monochromních, spolu souvisejících reliéfů, jako Mrak (1976), Hranice vidění I (1976) a Hranice vidění II (1976). Přes prázdnou plochu reliéfu s námětem Mraku vede jediná růžová linie, zamotávající se na jednom místě do ovoidu, připomínajícího mrak, tedy námět, který se v Malichově tvorbě objevoval vždy v závažných chvílích. Jako poslední přírodní motiv uzavíral Mrak v roce 1963 jeho „malířské“ období z přelomu padesátých a šedesátých let, dále se stal prvním námětem, jímž po letech koridorů obnovil svůj vztah k potlačované empirické realitě a současně ohraničoval i autorovo období vzdušných vírů z první poloviny sedmdesátých let. Ve většině těchto případů dostal mrak, zvolený autorem nejen pro své široké možnosti výtvarného provedení, uvolňující přechod od plastického objemu k lineárnímu obrysu, podobu ovoidu, ocitajícího se na pomezí hmotného a nehmotného. Mrak bylo možné jakkoli tvarovat, aniž by pozbyl své přírodní obsahy.

Nosné desky Hranice vidění I a Hranice vidění II, reliéfů následujících po Mraku, již zbytky předcházejícího přírodního dění vylučovaly. Jejich povrch byl prázdný a bílý. Vyvolává světlo, na něž ještě předcházející reliéfy s mraky a stromy přímo nepoukazovaly. Nosná deska dostala především optickou úlohu. Bylo ji sice možné chápat jako trpnou stěnu, nicméně v souladu s autorovými záměry připomínala i prostor. Mohla-li být u Mraku prázdná plocha ještě oblohou, není u Hranic vidění I a u Hranic vidění II nijak blíže určena. Představuje rovinu, o níž se opírá zrak. Plochu těchto posledních reliéfů již dynamizuje trojitá drátěná elipsa, jejíž průběh závisel na výrazových možnostech jednoho kusu drátu, protaženého rohy sololitové desky, který se na ní začal přirozeně vlnit a získal podobu ovoиду. Prázdná plocha Hranice vidění I a Hranice vidění II, připomínající obvod zorného pole, se stává místem primární reflexe, jakýmsi neutrálním jevovým polem, pohlcujícím a odrážejícím pohled, z jehož pozadí budou později vystupovat světelné vize. Na Hranici vidění I je ještě drátěná linie bílá, na Hranici vidění II přechází od bílé přes šedou po černou. Oba reliéfy nejsou nezávislými objekty, ale přímo počítají s divákovým protipostavením vůči dané ploše. Obracejí jej ke světlu, vyzařujícímu z vnitřního prostoru plochy, i k uvědomění si místa, na němž stojí. Bílá plocha Hranice vidění I a II přivedla autora ke skutečnému prostředí, vylučovanému z jeho práce po mnoho let. Již několik roků před oběma Hranicemi vidění si do skicáků kreslil a zapisoval realistické postřehy z kaváren. V jednom je záznam uplatnitelný i na jeho následující tvorbu: „A tak se zdá, že se držím přírody. Má zkušenost je přece jenom staršího data. Čím bych se mohl poučit jakoby šlo mimo, i když

se mi někdy zdá, že někde v hlavě se pootevřel jiný prostor. Je to ale kalné, trýzní mě to...“⁷¹

V.

Znící duše

(1976–1999)

„Já“

Barevně odstupňovaný přechod od černé přes šedou po bílou, v oválně uzavřeném reliéfu Hranice vidění II, naznačoval možný výklad vnitřní bílé plochy, kterou lze považovat za pole vyzařující světelné energie. Po Hranicích vidění následovalo Já (1976) a Světlo v zorném poli (1976), práce ustavující pojetí všech dalších Malichových prostorových realizací.

Na lepence nakreslené „já“ dlouho unikalo pozornosti, přestože právě na něm, jak Malich dodatečně prohlásil, došlo k prvnímu provedení jeho nového pohledu na svět (Já bylo vystaveno až na retrospektivě v Karlových Varech v roce 1988). Tři fáze obrysu hlavy, přecházející obdobně jako na Hranici vidění II od vnitřní bílé přes šedou po vnější černou, vytvářejí abstraktní soustavu, vlastní každému jedinci. Já si lze ztotožnit s postavou autora samého. Třífázový obrys hlavy, odrážející jeho osobitou životní filosofii, pozoruje jemnou spleť čar a drobných útržků papíru, podobající se sice svým lyrickým laděním Malichovým pracím ze začátku šedesátých let, nicméně nesoucí již rozdílné významy. Abstraktní linie, na něž se „já“ dívá, lze číst jako kříž, prořezávaný do podkladového papíru, místy překrývaného černými, žlutými, zelenými a červenými skvrnami.

Po roce 1976 se Malich soustavně zabýval otázkami života a smrti. I když se v jeho práci objevily již na prahu šedesátých let (viz reliéf Událost na kruhu či kresba podnícená smrtí autora otce), přece jen nejzřetelnější provedení dostaly až po druhé polovině sedmdesátých let. Jedna z prvních kreseb, uskutečněná pod úhlem nového pohledu „já“, se jmenuje Já se znamením smrti. Před Malichem záhy vyvstal podstatný mezník, jímž byl kříž jako symbol konečnosti a věčnosti zároveň, od nějž se pohled vrací zpět k smyslovému světu. Konečnost, zjevující se na začátku autorovy nové periody, představuje nejen hranici, po níž sahá smyslový zážitek, ale uvolňuje další možnosti pro rozšíření smyslovosti. Jde o svobodné tázání po posmrtné existenci, o vyhledávání oblastí, kde končí tělesný a začíná duchovní svět.

Výchozí třífázové „já“, které bylo na Já ještě plošné, se ustálilo poprvé v prostoru u Světla v zorném poli, kde je vytvářely tři samostatně probíhající linie obvodu hlavy. Ovoidní univerzum, obchvacující Strom v krajině nebo prázdnou plochu Hranic vidění, spojil Malich v roce 1976 s obrysem vlastní hlavy. Nastává nesdělitelné protnutí jeho „já“ a světa, vedoucí k naprostému účastenství v odehrávajícím se dění. Malich přestal být anonymním divákem: prostřednictvím svého „já“ se změnil v přímého účastníka, sledujícího okolní svět. Od roku 1976 tak mají všechny jeho práce zřetelné autobiografické zabarvení.

Tři lineární fáze „já“ scelovalo světlo. Vnitřní fáze, představující vlastní světlo, vyzařující z „já“, byla bílá, střední, stojící na hranici vlastního světla a vnější tmy, šedá, a vnější, postihující nezahlédnutelné pole mimo pohled „já“, černá. Tento svébytný, imanentní světelný systém, vyvolávající prudký noetický obrat, shrnul Malich mnohokrát do stručné věty, že

„před ním je světlo a za ním tma“. Nezávisí ani na proměnách denních dob, ani na skutečné světelné situaci. „Já“ je nejen součástí světa, ale především se v něm rodí nový svět. Malich zjistil, že ještě dříve, než přijme zavedený, od narození nám kulturou a civilizací vtiskovaný pohled, existuje původnější rozlišení: světlo není průsvitnou látkou, přicházejí k „já“ zvenčí, nýbrž energií, vydávanou jím samým. Oblasti, ležící mimo dosah zorného pole „já“, zůstávají ve tmě. Nastává rozvolňování ustálených vztahů mezi dnem a nocí. Nový Malichův přístup ke světu není soukromou záležitostí. Jen sám na sobě vyzkoušel všeobecně platnou situaci, dotýkající se každého člověka. Vlastní světlo „já“ není jediné světlo ve Světě v zorném poli. „Já“ se na něm ještě setkává se světlem, přicházejícím k němu sice zvenčí, avšak zahrnujícím již rysy světla vnitřního. Přítomnost vnitřního světla naznačuje horizontálně položená trhlinka. Imanentní světlo „já“ udržuje na jedné straně neustálou souvislost s přirozeným světlem a tmou, na druhé odkrývá kontakt s vnitřním světlem, stávajícím se od roku 1977 vůdčím námětem Malichovy práce. Každá skvrna, bod či linie pevně fixuje jeho nehmotný proud.

Svým „já“ si Malich vytvořil uzavřený, imanentní obrazec, ocitající se na hranici vnějšího a vnitřního světla. Je invariantním, intersubjektivním, stálým a obecným obalem, „dutinou“ každé žijící bytosti. Zahrnuje všechny smysly. I když je závislé na čase a prostoru, může být vyjmuto z daných souvislostí. Umožnilo autorovi nově založit vlastní svět. V nultém stavu je „já“ neutrálním příjemcem událostí zahlédnutých během trpného vnímání, kdy teprve očekává vstup dalších zkušeností – tělesných, duševních i duchovních. Ač to zní paradoxně, je „já“ jakousi perspektivou naruby, jejíž linie

nesměřují do ústředního bodu, ležícího v prostoru, ale ulpívají na prostředním, šedém obvodu, hranici, jež by se dala ztotožnit s pocitem marnosti. Malich se neobrací k předmětům jako k trojrozměrným tělesům. Svým pohledem předměty oživuje. V jeho pojetí je „já“ středem světa, ohniskem, k němuž se všechny vjemy sbíhají, kde se přelévají a mísí s jinými tělesnými zkušenostmi. Před „já“, dělícím svět na viditelný a neviditelný, se odehrává veškeré dění. I vnitřní vize, nahlédnutelné jedině zrakem obráceným do sebe, zůstávají stále závislé na trojfázovém rozvržení „já“, musí být zvnějšněny, aby mohly být vyjádřeny (např. Vnitřní světlo, 1977). Malich přistoupil na začátku osmdesátých let k ještě důslednějšimu zvrstvení, když v souvislosti s pastely rozlišoval vnitřní světlo a světlo ve mně.

„Já“, poskytující prvotní pole viditelnosti, zhmotňuje: činí vnější svět zjevným a přístupným smyslům. Přejít od vlastního světla „já“ do nezahlédnutelné tmy vytváří základní rozvržení „já“, postižené třemi liniemi souvisle probíhajících drátů, symbolizujících různě silné energie. Na některých kresbách je ještě navíc obalovala smyslovému vnímání nepřístupná vrstva, představující ideální hranici, neprodyšně uzavírající „já“.

Svým nečekaným obratem v roce 1976 se Malich dotýkal otázek noetických, spíše náležejících filosofii než výtvarnému umění. Neznámé oblasti, do kterých tehdy vstoupil, sotva mohly u jiných najít porozumění. Dostal se na okraj přijatelnosti. Především umělcům, nadřazujícím výtvarný účinek vlastní tvorbě a upřednostňujícím jistý ohlas, připadaly jeho práce složité a esteticky nepřijatelné. Autorova síla na prahu sedmdesátých a osmdesátých let tkvěla v tom, že nezradil své přesvědčení, že se i za cenu dočasného nepochopení podřídil vlastní vizi, jejíž sledování jej přivedlo k netušeným ziskům.

Ještě jedno pivo?

Zakládalo-li Světlo v zorném poli vztah vlastního světla „já“ a světla přicházejícího k „já“ zvenčí, mělo za ním bezprostředně následující *Ještě jedno pivo?* podstatně odlišný ráz. Světlo v zorném poli zachycovalo obecnou, i když zřetelně uviděnou událost. Na rozdíl od předcházejících abstraktních prací směřovala nejdůležitější Malichova plastika druhé poloviny sedmdesátých let do živého světa. *Ještě jedno pivo?*, jež vyvolalo šok u většiny autorových příznivců, totiž odráželo jeho bohatou, téměř každodenní zkušenost z kaváren, kde často vznikaly první náčrtky větších realizací i skicáky s psanými záznamy. V *Ještě jednom pivu?*, náležejícím z ikonografického hlediska k tradičnímu námětu kavárny, rozšířenému u impresionistů a poimpresionistů, šlo o všední záležitost. K autorovi, sedícímu za stolem a se skicákem na kolenou, se naklání servírka a ptá se: „*Ještě jedno pivo?*“ Úvodní podnět poskytla běžná životní událost. Již na konci padesátých let našel Malich v hlučném prostředí kaváren a hospod jediné místo, kde se dalo nerušeně meditovat. *Ještě jedním pivem?*, které nebylo tak námětově nestranné jak by se mohlo zdát, vstoupil do jeho dosavadní práce šokující zdroj: přímo před očima se odehrávající život. Malich by zřejmě *Ještě jedno pivo?* neprovedl, kdyby před ním nerozevíralo hlubší zkušenost. Během nečekaného vytržení servírkou, přerušujícího uzavřený rozhovor se sebou samým, nastala okamžitá sebereflexe. Malichovi bleskově došlo, že ze sebe vidí pouze ruce a spodní část chodidel, že servírky jen tělo od pasu dolů, že místo hlavy se rozplývá v bílém světle. *Ještě jedno pivo?* je prvou prostorovou manifestací autora nového světonázorového

pohledu. Rozvrhl jej následovně: třífázový pohled „já“ zabírá část jeho těla (kolena se skicákem, levou ruku se zapálenou cigaretou, pravou s tužkou), stůl s pivem, konzumační lístek a zhmotněnou spodní část servírky, vymodelovanou pouze po pás, jelikož její hlava již nezasahovala do autorova zorného pole. V Ještě jednom pivu? se objevilo množství podrobností z empirického světa (např. lístek se zaznamenaným počtem vypitých piv), stvrzujících sílu probíhajícího zvratu, během něhož se autor spontánně oddal smyslové realitě.

Změnu Malichova pohledu lze postihnout i na nepatrných podrobnostech, jakými je pivní tácek nebo noha stolu. Zatímco spodní tácek, vymykající se pohledovému úhlu, má stále kruhový tvar, vrchní, zasahující do zorného pole, je ovoidní. Obdobná změna je již na Modrozlatém koridoru (1967), který jako by měl dva plány: spodní, do něž ještě nevstupuje energie, vycházející z šikmo seříznuté trubky, a horní, jenž byl pod jejím vlivem. Ve spodním je kruh, v horním se již z kruhu stává elipsa. Na příkladu Ještě jednoho piva? a Modrozlatého koridoru zřetelně vystupují rozdíly mezi světem objektivně rozvrženým či pojímaným z hlediska lineární perspektivy, a světem, založeným na pozorovatelském stanovisku „já“.

Rok 1976 byl pro Malicha mezníkem. Díky „já“, jež mu přináší náhlé uvědomění si vlastní, časově i prostorově omezené existence, vnímá proměňující se jevy, aniž by klesl na úroveň popisného reality. „Já“ umožnilo Malichovi podržet v přítomnosti smyslový svět. Nestal se asketickým mnichem, zříkajícím se života ve jménu prudkých vizí. Výjimečně důležité pro něj bylo všední, neutrální, blíže nepojmenovatelné dění, průběžně dodávající jeho vědomí žhavou, prudce tekoucí lávu smyslné matérie, jejíž podněty navíc uvolňovaly trsy

vzpomínek. Vybavovaly mu zapomenuté zkušenosti. Posun autorova pohledu na svět neprobíhal jen v oblasti výtvarné. Zasáhl celý jeho život. V souvislosti s provedením Ještě jednoho piva? si do skicáku zapsal několik přímých reflexí kavárenské zkušenosti, dokládajících, jak těsně dokázal na všedním dění ulpět: „Stůl přiřazený ke stěně. Stěna ze dřeva, prkna spojená, ale s mezerami, styk dřev s podlahou, se stěnou vymezenou stropem. Třesk sklenic, hlas těla. Objednáváme, pijeme, ale blouzníme po realizaci něčeho jiného. Kouř, pravý úhel stolu a stěny. Obracím se ke stěně. Prostor mi vrací pohled (mechanismus očí) /jedno nečitelné slovo/ co jsem, chrastí papír, dva se baví na druhé straně stolu. Ti dva chtějí jíst, ale tady se nejí, jenom pije. Cítím nohy na podlaze ... přes stůl žvýká dáma, naplňuje tělo energií. Kolem ní anonymní, důležité věci. Není rozumět ... Vidím bližší hranu stolku, ale dívám se na kolena, kde mám skicák a píši. Nohy při pohledu dolů se rozbíhají. Proč? Vím zákon perspektivy. Co? Renesance? Perspektiva? Co s tím? Prostor pod mýma nohama, mezi nimi, kolem nich. Skloněn píši. Za mnou další stůl, život, smích, anonymní hluk. Čas, a prostor ve směru mých očí. Za mnou nevím co. Píši. Nevím co za mnou, co ve všech úhlech kam stačí při pohledu na papír 20 x 12 cm rozplývá se ... sem do neurčita mimo papír, kde píši. Vlevo vrže židle. Dva sedí. Nezajímá mne to, ale prostor, který vše objímá ... gesta nohou, rukou, očí těla. Všechny prostorové křivky a pohybem vzniklá a zaniklá tělesa, překrývající se, mizející a jako neexistující. Tělo? Tělo. Mám jen dvě oči. Když píši, nemohu otočit hlavu, chtěl bych, ale nemohl bych psát. Proč píši? Chci cosi pochopit, ale přesně nevím proč ... A to všechno jen v jazyku. Co je to jazyk? Chtěl bych mlčet, ale musím psát, abych nezapomněl. Používám

známého lešení –jazyka, stejně se nic nedozvím. Je něco mimo jazyk. A to je důležité, co se nedá říct. Tak jak to je? Jazyk nic nesděljuje. Nemůže ... Skloněn, maje na kolenou skicák ... přese všechno co píši, vidím zároveň část podlahy, část stěny, nohy stolu, nohy jakési staré ženy od lýtek na podlahu, dvě nohy stolu a část třetí ... (dále následuje popis všech co Malich vidí před sebou ze svého místa) ... Sklenice piva a kouř ... Kdo všichni jsou, co při pohledu dolů na kolena obsáhnou v úhlu 180 doleva i doprava ... jak může někdo udělat kompozici. Hrůza. Co to vlastně všechno je? Moucha na okraji stolu. Snad tu jsou ještě i jiní živočichové ... Abych to mohl psát nemohu zvednout hlavu ... Ta, která sbírá sklenice ze stolu prošla a nalevo vidím, její nohy až po kolena, dál nic a zvuk sklenic. Ta, která sbírá prázdné sklenice od pasu mizí, neoddaluji oči od papíru ...“⁷²

V přímém svědectví průběhu Malichova zážitku se křížily letmé dojmy s meditativními reflexemi, okamžité psychické stavy s údernými vizemi. Pro výklad *Ještě jednoho piva?* nabízí zápis několik východisek, z nichž nejzávažnější je popření sjednocující perspektivy, na jejíž místo nastupuje vědomí všezahrnujícího celkového prostoru, propojujícího „já“ i okolní svět. Osobité Malichovy reflexe postrádají jakýkoli úběžník, který by sloužil za spojující bod. Tři osamostatněné fáze „já“ neposkytují přicházejícím podnětům pevnou podobu, k níž by se odehrávající dění mohlo soustředit. Staly se vnější branou doléhajícího světa. Neobsahují žádný odstup nebo kritický výběr. Lze je pokládat za jednoduché rozvržení, naplno obsažené v Malichově výroku „čas a prostor ve směru mých očí, za mnou nevím co“. Mezi autorovými obdivovateli vyvolalo *Ještě jedno pivo?*, označitelné za nejdůležitější plastiku v celém jeho dosavadním uměleckém vývoji, zděšení. Ačkoli je v době

svého dokončení vůbec nevystavil, rychle se o něm roznesly zprávy pražskými výtvarnickými kuloáry. Bylo chápáno jako zběhnutí od zásad moderního umění a záměrné popření vlastní tvorby. Znamenalo i ústup z cesty, pro kterou se během sedmdesátých let dostal na pokraj oficiálního kursu.

V citovaném písemném záznamu je závazné vytčení sepětí bloku a očí, rozpoutávající nekončící úvahy nad životem a vlastním osudem. Touto úzkou vazbou, zdůrazňující prožívanou přítomnost píšícího, se již zabývalo mnoho různých spisovatelů (např. Denis Diderot, Jean Paul Sartre), avšak v rámci výtvarného umění nebyla příliš uplatňována. Díky náhlé reflexi mohl Malich obrátit pozornost k věčnému bytí a zdánlivě opustit vše, čím se dosud soustavně zabýval.

Pro objasnění Malichova obratu o prázdninách 1976 byla několikrát uplatněna kresba Ernsta Macha otištěná v prvním vydání jeho knihy *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältniss der Physischen zum Psychischen* (1900),⁷³ jež je neobvykle blízká úvodní situaci Malichova *Ještě jednoho piva?*. Mach sedí na lenošce a zaznamenává prostředí kolem sebe tak, jak je bezprostředně vnímá. Od okolního prostoru přešel k vlastním nohám, položeným přes sebe, aby se čím dál více přibližoval k vlastnímu tělu: zachytil tužku v pravé ruce a nos s knírem. Mach kreslil jen to, co měl před sebou, avšak jelikož do své ilustrace vkreslil svou ruku s tužkou, možná nebyl tak radikální jako Malich, neboť během kresby by ji měl mít na papíře, nikoli nataženou před sebou. Mach sledoval hranice přesahu trojrozměrného okolí do tělesného prostoru. I když souvislost Machovy ilustrace a Malichových kreseb je volná, postihují tyto přístupy meze pohledu. Mach je vyjádřil zavřením pravého oka, Malich současným otevřením obou očí, kdy na

rozdíl od Macha chtěl zachytit pohled na svět se vším všudy tak, aby byl přítomen ve všech jeho smyslových stránkách. Malich se neomezoval jen na pravou nebo levou stranu zorného pole. Ve svém partikulárním vjemu měl již obsaženu intuitivní představu celku, zastoupeného uzavřeným, imanentním, trojfázovým průběhem „já“.

Po polovině roku 1976 Malicha doslova pohltilo psaní a kreslení. Do skicáků zachycoval úryvky rozhovorů od sousedních stolů, denní rozvrhy i prchavé nápady. Chtěl co nejvěcněji postihnout všechny smyslové rozměry přítomné, jedinečné a neopakovatelné události. Do kreseb vpisoval slova, pronášená sedícími okolo stolu, jimž vždy dával směr a polohu, ve které je uslyšel, odlišoval je barvou i typem písma.

Ještě jedno pivo? přivádělo Malicha k jinému pojetí umění a života. Uzavřelo jeho stanoviska z šedesátých a sedmdesátých let. Odmítal jím veškeré formy strukturalismu, serialismu, minimalismu a konceptualismu, tzn. všech směrů, s nimiž byl dříve srovnáván a spojován. Změnu jeho postoje provázely i úvahy o trvanlivosti materiálu, jimiž se zabýval ve druhé polovině šedesátých let: „Materiál: zatížený tradicí jako, že obraz, plastika je umělá věc, která zpodobuje svět, ať už vnější nebo kombinovaný vnitřním. Splynutí: obraz či plastika – staré pojmy, konvenční. Splývají se životem. Použit svého stanoviště v úhlu pozorování a prožívání. Nahradit trvanlivý materiál reálným, čili materiálem o rozličné trvanlivosti. Splynutí materiálu se životem. Stárne, umírá. Materiál až ke zlomení jeho životnosti. Mizel by podle své odolnosti vzhledem ke své kvalitě a vesmírným vlivům. Jako člověk v určitém věku přestane existovat. Únava, rozklad, konec.“⁷⁴

Malichovu proměnu dokládaly skicáky z léta 1976, obsahující množství postřehů, souvisejících se změnou pohledu, i zápisků o četbě novin, pořadech v rádiu, probíhajícím dění. Zpřesňoval si jimi svůj životní i umělecký postoj: „Ta napravo s brýlemi řekla my vás opustíme, abyste měl víc prostoru. Musel jsem se napít, odložil jsem tužku, změnil jsem úhel. Opsal jsem křivku hlavou kolem a sklonil se, abych mohl psát. Přesně ale vystihla to co jsme: touha po prostoru ... Chci být upřímný a tak píši všechno. Vzdáleně se tento způsob podobá způsobu práce kolem roku 59 a 60. Tenkrát jsem jenom tušil, že realita je tak strašně syrová.“⁷⁵

Nejdůležitější skicák, dodatečně nazvaný Prvé kresby v Holicích (10.8.1976), zahrnoval několik verzí k Ještě jednomu pivu?. Častým východiskem se stal stav sezení za stolem a kreslení do skicáku, představující nadále počáteční situaci, ke které se autor vracel i v následujících kresbách a prostorových plastikách. Hlavní podnět mu přinesl sklon hlavy, určující, co zasáhne a zabere zorné pole, a co zůstane mimo jeho dosah. Prudký, i když dlouhodobě připravovaný obrat, uskutečněný v letních měsících roku 1976, si pro sebe zdůvodňoval jako vzrůstající nedůvěru v racionalizovaný, vědeckým zákonitostem podřízený svět.

Malichova skepse z kritizovaného stavu současnosti, již na přelomu šedesátých a sedmdesátých let sice vstřebával, ale ještě na tak hluboce prožíval (viz tehdejší rozhovory, ve kterých nacházel východisko z negativního dopadu civilizace v projektech ideální architektury), u něj vyvrcholila po polovině sedmdesátých let, kdy objevoval další, přirozenější zdroje života, než nabízel jednostranně zaměřený racionalismus. Neměnné trojfázové „já“ se nenavracelo ani k ideálnímu

čistému listu, ani nebylo zúženo na uzavřenou monádu. Ponechávalo otevřené pole bezprostřední smyslovosti přirozeného světa, veškerým minulým zkušenostem a vzpomínkovým vrstvám. Malich prohlásil: „Konečně se mi zdá, že jsem tolik svoboden, že mohu dělat svůj pohled na svět. Chtěl bych jej obejmout.“⁷⁶ Současně odlišoval nový přístup od zavedeného pojetí prostoru: „Z průhledných a otevřených architektur, kde by se člověk cítil jako venku pod širým nebem jen s tím, že v případě zimy, mrazů, deště by se mohl ukrýt, jsem se dostal ke krajinám otevřeným do všech stran. Potřeboval jsem nový pocit, syrový a zároveň pocit bezpečí. Vlastně se se mnou událo to, co asi ještě cítí primitivové. Zažil jsem šok z technicismu, který jsem obdivoval, protože se mi zdálo, že lidský duch září a dosahuje ohromných výsledků. Zároveň mi cosi signalizovalo příchod obrovského nebezpečí. Takto pokořen racionálním myšlením jsem cítil (protože tu druhou složku – citovou také obsahuji), že začínám vidět život přes různá schémata. Lidé kolem se mi začali jevit tak jak jsem to tušil již dříve, ale nyní jsem si uvědomil, že se začali sami sobě vytrácet před očima. Ovládání věcmi a zotročení myšlením.“⁷⁷ Malich se zásadně vyslovoval proti tradičnímu zpodobování lidské postavy. Renesanční sochařství chápal jako jednostranné: „... figura zasazena do výklenku a odstup od stěny je tak malý, že není nahlédnutelná ze všech stran. V mém – já a svět – je nahlédnutelná ze všech stran, když chceme, a svou povahou uspořádání je kombinování vidění středového z jednoho ohniska mého pohledu prostoru a plochy. Figury jsou jen částečně hmotné a z jiného pohledu jsou odhmotněné.“⁷⁸ Podrobné písemné i výtvarné Malichovy záznamy všedních událostí, vznikající od poloviny roku 1976 napovídaly, že záhy

odmítne zlomkovitost vjemu, že nechá vystoupit vzdálenější a skrytější stránky, tkvící v jeho nevědomí. Paradox nezachytitelnosti celé šíře zkušenosti, všech jejích smyslových stránek, jej přivedl k celkovosti zjevovaného (do kreseb přenášel i pocity hmatové i čichové). V okamžiku, kdy měl zaznamenat skutečnost se vším, jak říkal, „sakumprásk“, rozpadla se před ním. Nemožnost obsáhnout realitu „zde a nyní“ postavila Malicha před nutnost výběru. Bezprostředním zachycováním empirické reality sotva mohl dospět k celku světa. Některým jejím rysům dával větší přednost než jiným.

Jakmile přišel na způsob zhmotnění svého pohledu na svět, zapisoval si názvy mnoha námětů, jež chtěl následně provést. Jejich východiskem bylo autorovo „já“: „Já pozoruji přílet havranů; Já uprostřed krajiny a ten, který je za zády; Já se dívám do nebe; Já se dívám před sebe a otočil jsem hlavu; Já piji půllitr piva, obraz na dně a ti kolem stolu.“⁷⁹ Zamýšlené plastiky se týkaly různých časových vrstev Malichovy zkušenosti: krajina s havrany a s kameneckým kopcem v pozadí se objevila již na jeho dřívějších grafikách z počátku padesátých let; námět sklenice piva, jenž se vyskytoval na jeho plastice po roce 1976, dal Malichovi nejen podnět k prostorovým zvratům, ale při jejím držení prožíval i tepelné zkušenosti, jež zachytil barevnými pastelkami.

Ze zamýšlených plastik pocházejí z roku 1976 ještě dvě, jimiž Malich poprvé vykročil na neznámé pole: Dívám se a pootočil jsem hlavu a Pozoruji trhlinu. Obě, vyznačující se meditativním laděním, uvádějí, jak to bude již nadále trvalé, obrys třífázového „já“. Každá podrobněji prohlubuje vybranou polohu pohledu a přináší nové možnosti. Velkoryse rozvinutá a bohatě plasticky cítěná práce Dívám se a pootočil jsem hlavu se vrací k pojetí

Světla v zorném poli. Ovoidní tvar, jímž plastika navazovala na tradiční oblast umělcova ikonografického zájmu, nakreslený na nosné desce, se při otočení hlavy prolamoval do prázdna. Měnil se v průrvu, předznamenávající práci *Pozoruji trhlinu v prostoru*, provedenou o dva roky později. Tělesnými pohyby vnesl Malich do plastiky *Dívám se a pootočil jsem hlavu* dva po sobě následující časové úseky, odlišné zmíněným barevným pojetím: zatímco první fáze „já“ se ustálila (černá, šedá, bílá), druhá byla přehodnocena (zelená, modrá, žlutá). Námět pootočení, jehož každý úsek zakládá vlastní svět, následně rozvedený v realizaci *Sedím, dívám se, pootočil jsem hlavu*, lze sledovat na modelaci pravé autorovy ruky, zasažené barevným pojetím druhé pohledové fáze, zhmotňované různě dopadajícími světelnými energiemi.

Ve své třetí prostorové plastice, pojmenované *Pozoruji oblohu*, se zaměřil Malich, z jehož těla je opět zdůrazněna ruka, držící cigaretu, kterou bezprostředně vnímal, na procházející proud světelné energie, složený ze tří ostře zalomených drátů (žlutého, modrého a fialového), jenž přesahující vymezený pohled a směřující do prostoru nad „já“, který se nachází mimo zorné pole. Uviděné energie přecházejí do dvou otevřených půlkruhů červené a modré barvy, rozevírajících se nad sedícím Malichem. Jsou vykročením za smyslově daný obzor „Já“, vyskytující se i na pozdějších plastikách *Já a ten* jehož potkávám a *Sedím, dívám se, pootočil jsem hlavu*. Lze to chápat jako posun od názorného k tušenému, od smyslově uviděného k intuitivně pociťovanému.

Plastiky *Pozoruji oblohu* a *Dívám se a pootočil jsem hlavu* se týkaly přímé vizuální zkušenosti, objevující se před autorem. Každá se zabývala jednou událostí, viděním nebo pohybem. I

když se u obou objevují náznaky odklonu od utkvění v jevové realitě, nepostihovaly ještě vnitřní vize. Umožnily důsledný zvrát, uskutečněný rok po provedení *Ještě jednoho piva?*, jímž se stal pohled do sebe.

Vnitřní světla

V roce 1977 Malich zahlédl vnitřní světlo. Tato událost, ke které se od té doby nepřestává vracet, bezprostředně podnítila dvě plastiky a množství kreseb. K první plastice, *Vnitřnímu světlu I*, lze ocitovat doslovný záznam průběhu uvidění: „Začátkem srpna 1977 (bylo to poledne) jsem seděl v novém ateliéru za stolem. Náhle jsem si uvědomil, že se dívám poprvé do svého těla. Vypadalo to jako bych se díval do hrudního koše shora dolů, jak se díváme třeba do sudu, když stojí. Hrozně mě to překvapilo. Byl to pohled mou hlavou do mého vlastního těla směrem shora dolů do hrudního koše. V tom hrudním koši byla ovšem jen jakási dutina a nicméně jsem viděl vlastní vnitřek těla ... Uvnitř tohoto hrudního koše nebylo to co tam, má být – plíce atd., ale shora dolů několik lan, trubek, ale zase jakoby živých, které končily na jakémsi dně asi v místech, kde je žaludek a potom střeva, v jakési chvějivé šedi. Tam zmizela i barevnost toho všeho. Celý ten hrudní koš, do něhož jsem se díval, byl prvním pohledem dovnitř. Nikdy se mi to ještě nestalo až v 52 letech mého života. Byl to pohled mé hlavy, která byla vzdušná, nehmotná, jakýsi šedivý vzduch, který se chvěje a dívá se shora dolů tou dutinou, která je barevná s vertikálním lanovím ... Tou hlavou jsem se nedíval do sebe tak, že bych ji sklonil, to bych se díval mimo, ale jako by se mi posunula na krku v tom sklonu tak, že jsem se díval přímo v místech, kde je krk, tam byl otvor plný chvějivého prostředí a tím jsem se díval dovnitř. Když jsem

o tom přemýšlel, zdálo se mi, že člověk až do toho spatření táhne s sebou přeplněnou káru konvence ...“⁸⁰

Vnitřní světlo I je nutné vnímat v souvislosti celé Malichovy dosavadní práce. K předcházejícím plastikám odkazuje jednak vnitřním prostorem, jednak přechodem od bílého jádra k černému obalu. Obě možnosti se vyskytovaly již na Černobílých plastikách z let 1964–1965, vyjadřujících Malichův ústřední námět, jímž bylo zpřístupnění vnitřního prostoru, vyzařujícího bílé fluidum, zatímco jeho vnější slupka zůstává černá. Na Vnitřním světle I zobrazil Malich pohled do sebe samého: vlastní prázdný střed zaplňují volně zavěšené bílé vertikální tyče, představující jedinou stálici, jakýsi světelný proud procházející autorem, kolem nějž se vine spleť pohybu duhových energií, uzavřený vnějším černým obalem.

Výtvarné pojetí Vnitřního světla II předznamenalo Vlnění (1977), syrový záznam uvidění světla, provedený z nejlacinějšího materiálu, ponechaného v přirozeném stavu. Vnitřní světlo II se událo v horizontálně zavěšené válcovité dutině, jejíž jádro bylo opět bílé a obal černý. Jejím středem probíhaly zelená, bílá a růžová linie, stočená do spirály, zanikající v neutrální temné hmotě. I k Vnitřnímu světle II se dochoval písemný záznam: „Ráno před probuzením jsem zažil zcela neznámý pocit. Bylo to zachvění se celého těla. Toto zachvění bylo jakýmsi trojchvěním. Tři chvění v jednom toku, každé jiné kvality. Jasně jsem rozeznával, že každý z těchto tří toků v jednom proudu měl jinou vibraci, snad vlnovou délku. Něco v tom trojchvění – bylo až hmotného. Jakoby na sebe něco naráželo. Chuťově to byl pocit trpkosti. Jako by se ve mně něco překupilo. Mělo to horizontální průběh. Barevně dominovala bílá – horní vlnění, mezi tím světle zelená v temně šedé. To

celé vibrovalo. Bílá byla v tom toku nahoře. Celé to bylo jakoby ve válci plném světla a kolem se to rozestupovalo do tmy. Chvějivé, presující hebké tmy. Od bílé přes šedou do černé. Na konci toho válce byly tři vlnovky zanikaly v jakési překážce.“⁸¹

V okamžiku uvidění vnitřního světla v polovině roku 1977 stál Malich před ohromujícím zážitkem, před něčím, co jej hluboce zasáhlo, tak, že to poznamenalo celý jeho následující život a projev. Zdá se, že své dosavadní úsilí soustřeďoval k tomuto jedinečnému bodu. Když mu bylo padesát tři let, zažil neopakovatelné vzrušení podobné mystickému vytržení, které nepřišlo samo sebou, ale dlouho se v něm nejrůznějšími náznaky a zkušenostmi ohlašovalo. Teprve v roce 1977 se projevilo naplno, ve vši světelné důraznosti. Malich uviděl něco, co se dá sotva popsat, komukoli sdělit a hodnověrně doložit. Zjevení vnitřního světla, navazující na skrytou romantickou tradici jeho práce, jej přivedlo až na práh egodeismu. Vnitřní světlo se vymykalo zavedeným protikladům racionálního a iracionálního, stejně jako intuici. Podobalo se bleskovému návalu světelné energie, probíhající autorovým tělem. Během průniku vnitřního světla do vědomí zmizely z autora těla všechny orgány. Světlo, jež se v něm rozšiřovalo, přivedlo náhlé vytržení. Přepadalo jej ve stavu relativního klidu (jak poznamenal, seděl odpoledne za pracovním stolem) a pohltilo jej tak, že mu otevřelo nové rozměry v pojetí světa a posuzování umění.

Uvidění vnitřního světla dokončilo nejzazší mez obratu Malichovy tvorby. Poskytlo mu nové zdroje životní energie. Jeho iniciací se probudil ke skutečnému životu. Zážitek vnitřního světla, ke kterému se několikrát vracel, nejčastěji písemným záznamem, v něm uvolnil delší dobu zadržovanou

lavinu, přivádějící jej k oslnivým výtryskům vnitřních světél, jež zachycoval v osmdesátých letech na mnoha pastelových kresbách. Vznik vnitřního světla není možné uměle vybudit. Je pravděpodobné, že obdobná vidění prodělalo mnoho lidí, avšak málokdo měl zřejmě schopnost je komukoli sdělit, natož výtvarně či literárně předvést. Působení vnitřního světla bylo tak hluboké, že pro ně Malich rychle našel přesné trojrozměrné vyjádření.

Týkalo-li se Ještě jedno pivo? prostředí žitého, okolního světa, přinášelo-li události před zorným polem „já“, předvedla obě Vnitřní světla, že lze nahlédnout do uzavřeného tělesného prostoru. Zatímco „já“, zaměřené navenek, mohlo být založené na empirickém popisu náhodných, komukoli přístupných dějů, vyplývalo zjevení vnitřního světla, příležitostně ohlašované v autorově minulé práci, z nečekaných duševních předpokladů. I když se, obdobně jako u koridorů, od Ještě jednoho piva? Malichův pohled na umělecké dílo rychle měnil, stalo se mu výsledně co nejbezprostřednějším ztvárněním prchavých stavů. Sloužilo za dodatečný záznam nenávratně se ztrácejících okamžiků jasného zření.

Vyhraňující se pohled na svět přivedl Malicha na konci sedmdesátých let na pokraj solipsismu: „Čím více si člověk uvědomuje, z čeho také je i se svým vnitřkem (tím méním hmotu), tím více se mi zdá, že se začíná odhmotňovat a začínám mít pocit, že všechno kolem i lidé přestávají být tím, za co se většinou považují a za co je svět považuje. Svět a člověk přestávají být realitou v tom smyslu, jak by se to rádo vidělo. Začínají být fikcí a všechno se začíná zpochybňovat a stává se preludem. Kdo ví, jestli přes toto uvědomění si sebe (hmota-
duch) není opravdové sebeuvědomění blíže splynutí s

kosmem.“⁸² Zdá se, že Malich chápal předmětný svět jen jako smyslové zdání, že svůj hlavní cíl viděl ve všeobsáhlém, panteistickém souznění s kosmem.

Jistý posun v pojetí pevného, lineárního obvodu „já“ je zřetelný z kreseb z let 1978–1979, prozrazujících snahu o překonání imanentního třífázového „já“, obráceného pohledem buď navenek, nebo dovnitř. Nastává přerušení plynulého obvodu, převedeného do bodů nebo krátkých, volně črtaných linií. Stupňující se odhmotňování „já“ vyvolalo větší osamostatňování jednotlivých fází pohledu (např. klikátkou, spirálami, črtanými čarami). Již na některých kresbách z roku 1978 byla jeho horní část roztržena; o rok později, kdy lineární obrys „já“ přetínal omezenou plochu papíru, došlo k jeho přerušení při vyvrcholení. Tento proces, poukázal nejen na přítomnost aury jako bezprostředně neviditelného obalu, ochraňujícího „já“, který bude v Malichových kresbách zdůrazněn až během osmdesátých let, ale současně přinášel, jak to autor doslovně opsal, „průnik prostoru uvnitř těla a jeho psychických energií do vesmíru“. Rozpojení pevné obvodové linie otevřelo „já“ okolí.

V letech 1977-1979, jak lze soudit z písemných záznamů, se Malich nepřetržitě vracel k vizi rozpínající se a stahující hmoty, vyjádřené často drobnými trhlinami, v jejichž vlnění vznikal a zanikal život. Stálé pulzování této pralátky, podobající se kvasící protoplazmatické materii, nebylo možné omezenými prostředky výtvarného umění dostatečně účinně provést (ohlasy tohoto vlnění zaznamenal na spodní části Vnitřního světla I a v závěru Vnitřního světla II), nicméně její stopy zasáhly do pastelů, a téměř neopakovatelného vyznění nabyly v Krajině s věčnem.

Organické, rozvírající se trhliny či škvíry, objevující se na konci sedmdesátých let, se vyskytovaly již na raných kresbách z přelomu padesátých a šedesátých let. Nyní symbolizovaly jakousi zárodečnou pralátku, zachycenou v kresbě Smysl života. V abstraktní oválné formě zaznamenal Malich průběh života, jehož smysl se zjevuje v jednom okamžiku, který umístil doprostřed kresby. Smysl života byl pojatý jako rozevírající se buňka, jako škvíra, dostávající tvar zárodečného svaly, do nějž se soustřeďovala veškerá energie. Trhlinu předjímalo již Světlo v zorném poli. Vlastní tematizace se jí dostalo až v závěsné plastice Pozoruji trhlinu v prostoru (1979), založené na vidění ze srpna roku 1977. Východiskem pohledové situace, obdobně jako u Světla v zorném poli, bylo třífázové „já“, před nímž je připevněna deska s vyříznutou prázdnou škvírou, za níž prozařují další, vertikálně probíhající energie. I když je práce Pozoruji trhlinu v prostoru nahlédnutelná z obou stran, rozhodující je přední strana, umožňující divákovi, aby vlastní vidění vnímal pohledem autora. Nad zorným polem „já“ se odvíjí další dění, naznačené změtí drátů v horní třetině plastiky, jejichž úkolem nejspíše mělo být převedení uzavřeného „já“ do volného prostoru. Chaotický pohyb barevných drátů uzemňuje klid spodních, vertikálních tyčí. K průběhu vize, která Malicha podnítila k uskutečnění plastiky Pozoruji trhlinu v prostoru, existuje písemný záznam: „Tak jsem to zahlédl. Ráno, 17. srpna 1977. Po tvrdém spánku, jaký nemívám. Vypadalo to jako velká trhlinka, temná, plná prostoru, měla tvar přivřeného oka, protáhlé mandle. Jevila se jako nekonečný prostor obklopený jakýmsi smyslem tohoto života. Bylo to cosi až hmotného kolem této prostorové trhliny ve smyslu života. Ten smysl života pozemského bylo cosi jako hmotná blána, v níž je otvor tohoto

tvaru. Ten smysl života ohraničoval tu trhlinu a byl bez hranic. Ta trhlina byla jako prázdno. To hmotné kolem nepulzovalo, nerozpínalo se, bylo to statické. Trhlina – v ní nic a cosi jako éter.“⁸³

Horizontální trhlina (prvé skici a další tužkové kresby pocházejí z roku 1978, kdy zamýšlená plastika dostala pracovní název Já a velká trhlina v prostoru) se na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let změnila v přízračný námět, ze kterého vyzařovalo světlo.

V letech 1976 a 1977 procházel Malich prudkou názorovou proměnou, která urychlila dokončování jeho proměňujícího se názoru na život a pojetí uměleckého díla. Přestává sledovat svět kolem sebe, jenž však ponechává v neustálé přítomnosti, a obrací se do sebe, odkud čerpá další podněty. V drátěných plastikách Malich nejen neuskutečnil všechny vize, ale vybrané ani neprováděl v časové posloupnosti jejich zjevování. Pocházeli slovní záznam Vnitřního světla I ze začátku srpna 1979, následovala po něm ze 17. srpna 1977 vize trhliny a až z 8. září je záznam Vnitřního světla II. Oproti bezprostředně provedeným Vnitřním světlům následovala plastika Pozoruji trhlinu v prostoru až po dvou letech od jejího písemného záznamu. Do skicáku si Malich 2. března 1978 napsal několik plánovaných realizací. Mezi nimi stálo: „Udělat! 6. Velká trhlina (Udělat!! Za každých životních podmínek).“⁸⁴ Všechna dosavadní vidění si Malich znova zapsal 18. května 1978, včetně dalšího vyjádření k trhlině: „2: Já a trhlina světla okrová kolem hmota horizontálně vrásněná v trhlině pulsující šedá hmota. Světlý okr okraje trhliny přechází přes kalně transparentní zelenou do tmy (vidění '77).“⁸⁵ K těmto svým zkušenostem se opětovně vracel: „Stále jsem čekal na šok z jiného prapůvodního světa. Duchamp to

stále potvrzuje. u mě nešlo nikdy o nic jiného. Stále to vracení se k začátku. Porozuměl jsem té trhlině, kterou jsem spatřil před probuzením s tou pulzující a chvějící se hmotou jako překážkou k vnitřnímu světlu. Za tou temně šedou pulsující hmotou je to poznání. Je divné, že jej nosí v sobě žena. Tam při spojení je hrůza pravdy, kterou někdo spojuje jenom s rozkoší. A co potom. Třikrát jsem to uviděl. Je konec s tím humorem a intelektuálním humořením, kdy na odiv stavíme své schopnosti tím, že s tím děláme, co se dá až do vyčerpání a stále nás něco napadá. Uviděl jsem konečné věci. Až odstraním tu překážku, nevím, co uvidím. Vím jenom, že je to vnitřní dematerializované světlo jednou v barevném obalu kolem a uvnitř bílé, oslňující, podruhé barevné a kolem bílé přes šedou do tmy – chvějivé, konejšivé tmy vesmíru, ale stále prosvětlené.“⁸⁶ Vize trhliny se Malichovi propojila s představou ženy, věčna, a lidskokosmické soulože. Záhy dospěl k představě „konečnosti“, jež byla důležitá při provádění jeho zlomové plastiky Viděl jsem věčno, a zároveň se i dotkla barevné reverzibility, patrné již z jeho temper z konce padesátých let, kdy se černobílý kontrast střetával s ostatními barvami. Současně se svými závěry Malich vyrovnával s předcházející avantgardou: „Odvratem od stálého obtěžování jistými výsledky avantgardního umění jsem zřejmě ohromením z jiného vidění světa, přes zkoušky běžných (pro někoho) problémů života, jako je majetek, pochopil několika zřejmě vteřinovými soustředěními novou obrovskou neznámou oblast v sobě uvnitř. Velká nová senzace. Stále ale je to asi jenom vidění zevnitř ven, ale skutečně zevnitř. Žádná imaginace, ale nějaký proud světelné energie, a čehosi hmotného, ale divně jako magma, stále se chvějící a čekající na odstranění a proniknutí tou temně šedou

chvějící se hmotou-energií, až k úplnému světlu, jakémusi toku světla energie, proudícího ven z těla bez zábran a bez mezí, svobodně.“⁸⁷

Malichův život v letech 1976 a zejména 1977 a 1978 lze označit za období jasných prozíření. Vzdaloval se čím dále podstatněji záznamům vnějšího dění, jež zastoupily vnitřní vize. Technicky omezené plastické realizace zpřítomňují jen obecný vzhled původního zážitku, jehož smyslovou plnost často ani není možné do výtvarné podoby převést. Malich stál před otázkou pevného uchopení nejprchavějších dojmů, jež jsou tak silné, že každé ztvárnění je jen více či méně přibližným odleskem jejich skutečného stavu.

Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let přecházely Malichovy záznamy od běžného, každodenního světa hlouběji do minulosti. Vize mu zpřítomňovaly stavy, kdy ještě nežil. Sestupoval k prahu vlastního života, až k tak základním osobním prožitkům, jako početí ve čtyřech drobných kresbách *Viděl jsem jak jsem byl počat* (1980). Vracel se k okamžikům, kdy poprvé uviděl záblesk světla bílého dne a vnímal svět nenarozeným zrakem. Ve čtvrté kresbě ze souboru *Viděl jsem jak jsem byl počat* zachytil na prázdné ploše zlomek otcovy ruky a černé vlasy matky.

Poutník

V kresbách z let 1978–1980 se tudíž Malich rychle odpoutává od základní situace sezení za stolem, podané *Ještě jedním pivem?*. Z empirické reality přešel přímo k světelným vizím nebo k dějům, vyvolávaným vzpomínkami z dětství, k nimž se váže další rozměrná prostorová plastika *Já a ten jehož potkávám* (1976–1980), předznamenaná drobnými kresbami. Ve srovnání s

Ještě jedním pivem ?, postihujícím všední dění, dostala práce Já a ten jehož potkávám vzpomínkový ráz. Zpřítomňuje děj doléhající ze vzdálené minulosti. K jejím důležitým námětům náležela především protijdoucí postava, vynořující se z nezměřitelných časových a prostorových dálek, se kterou je „já“ přímo konfrontováno. Tvář přicházejícího poutníka je utkaná ze spleťtých pavučin nehmotných energií. Její podobu, vymodelovanou spirálovitými liniemi, utváří bílé světlo vnitřní pohledové fáze „já“. Druhým důležitým námětem plastiky Já a ten jehož potkávám se stal kamenecký kopec, objevující se již na pozadí některých figurálních kreseb z roku 1976 (viz např. Pozoruji krajinu a za mnou je tma). Kopec, jak již bylo mnohokrát podotknuto, prochází celou Malichovou tvorbou, obdobně jako škvíra, ovoid či nejméně nápadná událost na kruhu.

V plastice Já a ten jehož potkávám nastává proměna ve způsobu jeho zobrazení. Podotýká-li autor, že mu kopec zprostředkoval zkušenosti prudkého odhmotnění, je v této práci rozpínající se tvar kopce přímo plasticky vymodelován. Místo lineárního oblouku se ve vnitřním prostoru plastiky nachází názorný objem, zatímco v pozdější Krajině s věčnem se již kopec stane pouhým územím, po němž se bude pohybovat sám autor.

Aury

Koncem sedmdesátých let se Malich ve vzpomínkách často vracel do Holic. Vybavoval si zdánlivě bezvýznamné situace, jak šel jako dítě po cestě přes kopec a mýjely jej jiné osoby. Poskytovaly mu inspiraci ke kresbám, souvisejícím s autobiografickou literární prací, pojmenovanou Od tenkrát do teď tenkrát, psanou v letech 1979–1980, shrnutelných pod

společný název Já a ti druzí, ať již seděli za stolem, či stoupali před ním do kopce. Dospěl jimi k představě univerzální energetické výměny a vzájemného působení „všeho na vše“. Na kresbě Tři, kteří jsou před mnou (1979–1980) sledoval tři postavy, zasahované jednak jeho energií, jednak na sebe působící svými energiemi. Z této mnohostranné interakce se teprve rodí prostor nabytý složitými energetickým zdroji, odlišenými různými výtvarnými prostředky. Každá energie dostala vlastní podobu, vyjádřenou jinou barvou i tahem. Malich se ocitl před nutností vytvořit si určitou pevnější soustavu, umožňující divákovi, aby do jeho kreseb lépe pronikal.

Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let se Malich zřetelně vzdaloval od příliš statického, hmotného pojetí prostoru u Ještě jednoho piva?. Stůl přestal být empiricky daným, holým faktem, o který se autor lokty opírá nebo před kterým sedí se skicákem na kolenou, ale jeho deska vzniká ze střetů různě dopadajících energií, utvářejících celkové psychoplastické pole „já“. Přestali již v šedesátých letech trpně přijímat jevové kvality věcí (např. stolu), začal je po roce 1976 vytvářet ze součtu pohledů postav, jež na ně mají zaměřené své zorné pole. Barva postav, určující jakousi jejich základní charakteristiku, formovala i tvar stolu, jehož podoba vyplývala z průniků různých prostorových situací. Podle toho, kolik postav se na stůl dívá, tolik základních bodů jej určovalo. Podobu stolu ovšem nemusí ovlivňovat jen zorné pole. Stůl sloužil fenomenologům i theozofům jako základní příklad k doložení jejich představ. Malichovo pojetí stolu bylo podobné rozlišení na fyzikální a astrální rovinu, jež na příkladě stolu objasňovala Helena P. Blavatská: „Jako příklad na fyzikální rovině se může vzít vidění stolu prostřednictvím zraku. Vidíme stůl i se zavřenýma očima jako odraz na sítnici,

jeho odraz si můžeme vložit do mozku, může být prostřednictvím paměti vyvolán zpět, lze jej vidět ve snu, stůl může být jak agregátem atomů, tak může být desintegrován. Všechny tyto události se odehrávají na fyzické rovině. Teprve pak můžeme začít na astrální rovině...“⁸⁸ Obdobný proces lze sledovat i na kresbách Malicha z první poloviny osmdesátých let. Ostatně na stůl mohou působit i jiné smyslové energie (např. teplo – chlad).

Co platí o formování stolu, lze vztáhnout i na postavy sedící za ním, neboť jediný, kdo o nich má přehled, je Malich, jehož „já“ sleduje celou situaci. Vedle sebe sedící lidé se nevidí, nicméně působí na sebe i jinými smyslovými kvalitami, než zrakem. Malich k tomu dodává: „Nahrazením očí (vidění) barvou jsem si uvědomil, že vlastně nikdo nikoho nezná. Postav jsem užil proto, že náleží k témuž druhu živočichů, k lidem. Některé sedí za stolem a nezúčastní se dění. Dívají se třeba jen do desky stolu. Potom modelují stůl body té barvy, kterou jsem určil.“⁸⁹

Vztahy barev u sezení za stolem nejsou vůbec náhodné či libovolné: vyplývají z celkového autorova záměru a divákovi usnadňují orientaci. Odpovídá tomu i současné používání nejrůznějších technik jako tužky, uhlu, pastelu, tempery, kvaše. Projevilo se to zejména na drobných kresbách, které jsou na rozdíl od expresivních a prostorově expanzivních kvašů z let 1981–1982 podrobně provedené. V Malichově tvorbě představují důležitou skupinu, související s jeho vzpomínkovým textem *Od tenkrát do teď tenkrát*, který přinesl několik nových námětových okruhů, týkajících se zejména pohledů a protipohledů různých osob současně.

Empiricky stanovitelné „já“, jež je zrakem doložitelné, bylo kolem roku 1980 výrazně přehodnoceno Malichovým viděním

aur, zůstávajících jeho zraku kolem roku 1976 ještě skrytých. Aura, patrně nejdůležitější námět, který se objevil na drobných kresbách z počátku osmdesátých let, způsobila, že postavy sedící za stolem, ztrácely svou hmotnou existenci, tzn. že již nebyly jen nositeli vlastní energie, vyplývající z třífázového obrysu „já“ a místem, na něž cizí energie působí. Doslova se změnily v světelné aury. V některých kresbách je aura zastupovala, stala se jejich hlavní charakteristikou. Když si Malich uvědomil, že je nositelem aury, shledával ji především u lidí, sedících proti němu. Zachycení aury mu umožnily obě jeho základní scény z přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, tj. sezení za stolem (ať to byly hospody nebo Poslední večere) a scházení či vycházení na kopec, tedy situace, do nichž zapojil mnoho dalších osob a dějů, perspektiv a zdrojů energií. Příkladem mohou být kresby z let 1980–1982. V kresbě nazvané *Tři za stolem* (1979–1981) je ovoid každé postavy určen příslušnou barvou (např. modrou, červenou, zelenou). Tok energií, vycházející od autora a směřující k těmto postavám, je postižený nejrozličnějšími barevnými tvary (krátké čárky jsou fialovočervené, kosočtverec červený, položené osmičky žluté, tečky zelenočerné a diagonální křížky modré), dopadajícími na postavy i na stůl před nimi. Obdobné je i rozvržení v kresbě *Pozoruji čtyři za stolem* (1980), kde každou postavu vystihuje vždy jedna barva (žlutá, modrá, červená, fialová, zelená, bílá). Malich, pozorující celou scénu, je vymodelován z jejich souhrnu. Jak dramatické může uvidění aury být, ukazuje kresba *Rodina Jeřábková* (1982), kde je aura každé postavy individuálně vytažena do prostoru. Auru pojímal Malich jako otevřený paraboloid s vlastním úhlem sklonu. Paraboloidy se sice mohou pronikat, avšak každý náleží vždy jen jedné postavě.

Prostor nevyvolávalo jen barevné světlo, vydávané postavami sedícími za stolem. Na některých kresbách vzniká prostor dýcháním, na jiných působením tepla, v obou případech autora i ostatních postav okolo stolu. Na drobných kresbách, nazývaných často Soudýchání s kosmem, dospěl Malich k ještě větší odhmotněnosti. Vytvářel si svůj prostor i se otevíral prostoru, přicházejícímu odjinud. Jednotlivé prostory do sebe přirozeně vplývají, nevzniká mezi nimi žádná zábrana, odlišující jako u Ještě jednoho piva? autorův postoj na „já“ a svět. Drobné kresby z let 1979–1982 dostaly působivé výtvarné provedení. Soustředěný pohyb uvolněných trsů dechu proudí od vylehčeného středu po okraj papíru. Příkladem může být kresba Pozoruji otce ze dvou stran a Sdýchávání se s vesmírem (1981), na které jde před autorovým zorným polem postava otce a je vnímána nejen zepředu, nýbrž i ze dvou protilehlých stran. Dech je vyjádřený drobnými, fialovými a červenými body.

Koncem sedmdesátých let stál Malich před novým pojetím prostoru, rozváděným hluboko do osmdesátých let. Utvářel jej z psychofyzického proudu střetávajících se energií, vnímaných celým tělem, znázorňujících jakousi ultrasenzitivní zónu, která přejímá veškeré okolní podněty. Do výtvarné podoby převádí zážitky optické i sluchové, hmatové i čichové. Pro objasnění lze citovat jeden Malichův pozdější zápis: „To znamená, že nemohu jakýmkoli způsobem navázat na minulou tradici a tu rozvíjet. Námětově je to totiž již dávno uděláno, ale nový je přístup. Proto nemohou být sedící postavy ani deformovány starým způsobem, ani zobrazovány starým známým způsobem. To je na tom nové. Způsob, jímž sedící, a snad spolu navzájem jednající jsou svobodní, je v tom, že nikdo neví o nikom, kdo je. Tím jsem porušil omezený sociální základ a vrhl jsem lidstvo k

základům původní etiky. Oni se za stolem o něčem domlouvají a ani jeden druhému nevěří. Buď reagují jenom na námět hovoru, protože se nemůže nikdo z nich dovzdělat, protože nikdo nic neví úplně. Proto se znova radí. Že i když se píše rok 1990, je to jak na začátku stvoření, o němž také nikdo nic neví. Je to falešné sebevědomí lidstva. Je to předstírání vidění. Jen si tu rajtujeme v jistém okamžiku.“⁹⁰

Genezi nového Malichova prostoru, závislého na „já“, lze nejlépe sledovat na námětu hospod. Nejenže každá postava sedící za stolem ovlivňuje sousední, ale zároveň se některé dívají na ovoidní desku stolu, jehož hmotná existence vzniká prolnutím jednotlivých individuálních zorných polí. Tímto přístupem k prostoru se Malich zřetelně vzdálil svému stanovisku ze druhé poloviny šedesátých let, ledaže by se postava ztotožnila s koridorem energie. Prostor již neměl jako předem daný jev, zapojitelný do práce větším či menším rozevřením stereometrického tělesa. Vyplýval mu nyní z celkové polohy „já“, formujícího hmotné věci z toků odlišných energií, postihovaných nejrozličnějšími výtvarnými technikami, přecházejícími od teček přes drobné spirály k haptickým skvrnám, nanášeným temperou. Takto vyjádřené postavy ztrácejí tělesnou hmotnost a mění se v nositele vlastních pásem vlnění. Kresby *Tři za stolem* (1979), *Pozoruji čtyři za stolem* (1980), *Pozoruji šest sedících za stolem* (1980), *Má ruka, podpírající hlavu a tři za stolem* (1980), souhrnná, žhnoucí *Hospoda* (1980-1981), sloužily rovněž jako přípravné práce k neuskutečněné plastice *Poslední večeře*, promyšlené autorem během osmdesátých let. Dokládají způsob jeho průniku dovnitř postav. Malich sám sebe často znázorňoval jako odhmotněný bílý ovál, na jehož vnitřní straně se zrcadlí černý stín, sedící

vpravo, aby se před ním vyjevovaly jednotlivé energie lidí, rozmístěných kolem stolu. Každá osoba dostala vlastní barvu, odrážející se v autorově vědomí, vyjádřenou v kresbě Pozoruji čtyři za stolem žlutým, modrým, červeným a fialovým pastelem, jehož účinek rezonoval v drobných temperových bodech, modelujících nehmotná těla.

Skicáky z přelomu sedmdesátých a osmdesátých let dokládají opětovné zpřítomňování výchozí situace sezení za stolem a zapisování prožívaných dojmů. K neutrálnímu poli souvisle plynoucího světa se mohl Malich kdykoliv vrátit, aniž by mu nutně připisoval hlubší smysl. Život, jehož byl přímým pozorovatelem a účastníkem, sice měl vlastní časový charakter, ale kontakt „já“ a bloku zůstával neměnný. Prostupovala jej vrstva každodennosti. Otázku „Ještě jedno pivo?“ položí servírka kdykoli znovu, přestože jde o jinou hospodu a jinou ženu. Její opakující se pohyb, podávající půllitr s pivem, je bezvýznamným mechanickým úkonem. Akce probíhala tak samočinně, že si jí nikdo nevšímal. Ze servírky se stala loutka, odosobněný vykonavatel setrvačných gest. Všední svět pohltit v roce 1976 Malicha natolik, že pronikl celou prostorovou realizací ještě jednoho piva?. Z podání sklenice se nestal rituální úkon. Větší děj zůstával stejný, ať se změnilo místo a čas, ať jde o rok 1976 nebo 1980 o Slavii nebo Pinkasovy. Výraznou proměnou během těchto let prošla autorova vnitřní zkušenost. Úvodní pozice „já“ za stolem, sledující probíhající život, prodělal v roce 1977 radikální obrat, vedoucí do neopakovatelných niterných stavů, kde je obtížné čehokoli se zachytit.

Smrt Hanina otce

K nejdůležitějšímu skicáku po roce 1976 náleží skicák z února 1980, ve kterém Malich na čtrnácti tužkových kresbách zaznamenává umírání otce jeho ženy Hany. Jde o druhé Malichovo pojetí smrti, které bylo tentokrát vystiženo zcela jiným způsobem než v letech 1961-1963, kdy umíral autorův otec. Většina kreseb ve skicáku je věnována procesu opouštění duše a vytrácení se těla. Malich podrobně sledoval jak je energie těla pohlcována vesmírem. Z ležícího otce se stává vzlínající duše, jež byla autorem charakterizována jako oválný tvar uvnitř postavy. Na jedné kresbě zbývá pouze tvář a duše je hnána jakýmsi vírem mimo tento prostor. Důležité je, že proces přechodu, jenž Malicha tolik přitahoval, se odbýval v jeho vědomí, protože vlastní smrti přítomen nebyl a pouze se o ní dozvěděl. Hlavu otce manželky nakreslil en face, velmi realisticky, tak podrobně jako snad na žádné ze svých předcházejících prací ve chvíli, kdy se k němu nakláněla „matka boží“ a duše odcházela z jeho těla. Své kresby Malich slovně vysvětloval: „V pátek ráno asi 22.II.1980 jsem si přinesl rozbité věci z Art centra. Sedím s mou matkou a ta mi říká, nezdálo se ti, že nastal konec světa. A já jí říkám, nemohl jsem vůbec spát. Měl jsem stejný pocit a já o něm vím již mnoho let. Byl to takový tlak a tvrzení té nesmyslnosti a velká bolest z té noci aniž bych věděl že otec Hany umírá s čímsi jsem zápasil. To píši až v pondělí v Podolí v hospodě, kde jsem nakreslil Haninýho otce jak opouští tento svět. V neděli a v sobotu v Průhonicích na obědě jsem udělal asi 12 kreseb jak otec Hany opouští tento svět. Teď, kdy to píši, to je v pondělí, tu sedím v hospodě protože od pátku, kdy otec vydechl naposled mě bolelo na levé

straně v blízkosti srdce tolik, že jsem myslel, že je můj konec. Ted' po asi třech hodinách toho přijetí jinam mimo tento svět, snad třeba ani ne, třeba na louce, mezi stromy, stále mezi námi, nevím kde. Když umíral můj otec jeden rok, po jeho smrti jsem udělal jakoby abstraktní kresbu perem 2 vertikály a jednu horizontálu na ní kruh pod úrovní dolním koncem té horizontály. Ted' po 18 letech kreslím asi jeho realitu. Otec ... je reálný, ale již z jiného světa. Zatím co to píši, skloněn skicák na kolenou pozoroval jsem, že za stolem přede mnou sedí babička ...⁹¹ Ve stejném skicáku jako kresby s umírajícím otcem ženy Hany, se Malich přiblížil realitě velmi těsně ještě jedním způsobem: na ojedinělé kresbě zachytil fleky na skle okna autobusu, kterým jezdil do Průhonic, a charakterizoval je jako krajinu. Malichova práce nabývala na prahu osmdesátých let na značné tématické šíři. Ve stejném skicáku z února 1980 se rovněž objevil námět Poslední večeře, rozpracovávaný během osmdesátých let v pastelech. Plastickou podobu Poslední večeře měl autor v úmyslu několik let provést: „Večeře Páně. Kolik individuálních prostorů. Každý samostatný. Spojení s těmi prostory (těch) co sedí kolem stolu. Jako r. 1976. Prolínání tmy výseče, prolínání otevřených parabol v mezerách struktury. A já se na to koukám ještě ke všemu.“⁹² Plastiky jako Ještě jedno pivo?, Já a ten jehož potkávám, stejně jako kresby Posledních večeří, navazují na přežívající ikonografické typy. Tento obrat, nemyslitelný před rokem 1976, vyplýval z Malichova přesvědčení, že lze provést nově staré náměty, které se téměř změnily v klišé. Poslední večeře, rozvedená výrazně na drobných kresbách z roku 1984 a na velkých pastelech z roku 1985, vyplynula z autorova předcházejícího zájmu o hospody a jejich návštěvníky, kde jej zaujalo uvědomění si

komplementárně na sebe působících energií. Poslední večere poskytla Malichovi mnohostrannou možnost rozevření nejrůznějších psychických a vizuálních prostorů. Dvanáct postav nasedlo v reálné místnosti, ale plulo prostorem, ohraničeným ovoidem.

Zrození světa

Na čtyřech kresbách Viděl jsem jak jsem byl počat se Malich zabýval přechodem jednoho stavu v jiný, který na dalších kresbách pojímal jako zvrát bdění do spánku, tmy ve světlo nebo světla v tmu. Přitahoval jej okamžik, kdy jeden úsek nekončil a další se ještě zřetelně neprojevil. Zájem o prvopočáteční dění a o vznikající život, přivedl Malicha v osmdesátých letech k oslnivým kresbám Já a všichni moji předkové (1982), k bohaté kolekci kvašů Zrození světa a k prvním Souložím (1984), které vytvářely předpoklad k plastice Lidskokosmická soulož. Do středu jeho pozornosti opět vstoupil ovoid, procházející sice celou jeho tvorbou od konce padesátých let, nicméně získávající na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let snad nejpodstatnější postavení. Cyklus kreseb Zrození světa nebo Zrození slova, vytvářený v letech 1981–1983, je vyloženě gestickou, téměř expresivní záležitostí, prováděnou bezprostředně nanášenými, ostře barevnými tahy. Ovoid, tkvící na prázdné ploše, vyplňovalo dramatické dění. Jednoduché tvarové východisko cyklu Zrození světa umožnilo Malichovi rozehrát široké množství variací, střídajících barvu, sílu rukopisu, způsob uzavření ovoиду a vyplnění jeho vnitřního prostoru, aniž by došlo k jakémukoli opakování. Každá z kreseb Zrození světa je původní událostí, označitelnou za meditaci autora „já“ o kosmogonickém ději.

Kolem roku 1980 se Malich zaměřil zejména na podrobnější postižení jednotlivých meziprostorů a mezičasů, ze kterých čerpal následně impulsy pro menší kresby i pro pozdější, ostře barevné pastely. Propast, vznikající mezi světlem a tmou, mezi vnějším viděním a vnitřním zřením zachycovaly černobílé uhlové a tužkové kresby. Na zadní straně černobílé kresby, pojmenované *Přerušený spánek*, uvnitř jejíhož ovoidem vymezeného prostoru dopadá na černou hladinu světelná kapka, je osvětlující nápis „Rozlití velké temné skvrny na kosmu mých očí a vrácení do mého bdělého vědomí.“ (17.9.1980)

Malichovi nezůstala žádná oblast, ani těch nejskrytějších osobních vznětů uzavřená, nepřipouštěl jakoukoli autocenzuru, o svých pocitech hovořil často tak přímo, že to posluchače šokovalo. Ze stejného zdroje jako *Přerušený spánek* vycházely černobílé kresby, prováděné v první polovině osmdesátých let jako *Spatřil jsem tok času procházející přes průhledný kmen stromu* (1982), *Dvě pecky světla* (1983), *Já sám se sebou* (1983), *Spatřil jsem světla v slyšitelném prostoru* (1984), první studie k *Lidskokosmické souloži* (1984) a *Zjevení* (1984), původně nazvané *Proudění energie v slyšitelném prostoru*. S těmito kresbami, propojujícími temný uhl a plasticky nanášenou bílou temperu, soustřeďujícími se často na okamžik bleskového světelného výboje, lze spojit *Světlo ruky* (1984) a *Kříž* (1984-85). Početná skupina černobílých kreseb, nacházející se z hlediska chronologického mezi předcházejícími kvaši *Zrození světa* a následujícími barevnými pastely *Vnitřní světlo* a *Světlo ve mně*, se týkala jedinečných momentů prolnutí odhmotněných temných bodů a hapticky promodelovaného světla. K nejprůzračnějším kresbám z tohoto hlediska patřilo *Světlo ruky* (1984). Vize rozevřené červené dlaně se zprvu

objevila na menších kresbách kolem roku 1980 (výchozím zážitkem se zřejmě stala kresba *Spatřil jsem ruku z října 1980*). Ruka, objevující se v prázdném prostoru, názorně poukazuje na způsob Malichova přechodu hmotného v nehmotné. Červená dlaň není vymezena pevným lineárním obrysem, či naturalistickou anatomií. Je formována světelnými energiemi, vrhajícími stín do prázdného prostoru. Na ruce zdůraznil Malich čistě spirituální charakter hmoty, její světelnou podstatu. Ruka pluje volně prostorem, aniž by vyjadřovala jakékoli gesto či cokoli ukazovala. Obdobný je vztah hmoty a světla i u *Zjevení*, souvisejícího z ikonografického hlediska s početnou, současně vznikající skupinou *Lidskokosmických souloží*, na němž zářící tok světelného fluida modeluje plasticky nanášená běloba, překrývající prudké pohyby tužky. Černobílé *Zjevení* ohraničuje erotické podtexty. Dominující falický útvar prořezává uzavřený kruh.

Člověk nestál v ohnisku Malichovy pozornosti jen kvůli svým aurám či ultrasenzitivním schopnostem splynout s kosmem, tematizovaným na několika kresbách, ale přitahovala jej i otázka jeho identity, jež nevyplývala jen z toho, že sedí za stolem a dívá se do skicáku. Jak se Malich k identitě postavil, přibližují dvě osamocené kresby z počátku osmdesátých let. Zatímco v situaci za stolem či scházení z kopce je „já“ obklopeno souhrnnými prostorovými souvislostmi či zachyceno s dalšími postavami, pokusil se Malich nyní postihnout vlastní přítomnost bez jakékoli závislosti na svém okolí. V kresbě *Já se sebou jsou* neslučitelné stránky lidské bytosti zachyceny prostřednictvím dvou oválů, z nichž jeden je bílý a znázorňuje svět před „já“, zatímco druhý černý, a tudíž zpřítomňuje tmu za „já“. Autor tak poukazuje na protikladné póly, které jsou sice rovnovážné a

stojí vedle sebe, nicméně se nedají sloučit. Že identita pravděpodobně není možná, alespoň v pojetí světa, jak jej představuje Malich, ukazuje kresba Stojím proti sobě, kde „já“ zastupují dva barevné středy, do nichž se paprskovitě sbíhají světelné linie, nacházející se těsně u sebe, aniž by došlo k jejich propojení. Ať jsou obě stránky „já“ u sebe jakkoli blízké, vzájemně nesplývají. V jejich rozestupu vzniká prostor pro vlastní smyslovou aktivitu.

Ted'-stav

Od druhé poloviny sedmdesátých let doprovázejí Malichovy výtvarné práce písemné záznamy. Popis bezprostředně vnímané skutečnosti rychle nahradilo slovní postižení prostorových vidin, přivádějících jej v letech 1977–1979 k rozpomínání se na zážitky z dětství. Na prahu osmdesátých let rozepsal rozsáhlou autobiografickou prózu *Od tenkrát do teď tenkrát*, ve které se vrátil do Holic.⁹³ Osou meditativního proudu prózy, již příležitostně doplňují kresby, je prostý děj: autor se ráno probouzí, vstává, vychází z domu a zahýbá do ulice. K sepsání nedokončené práce *Od tenkrát do teď tenkrát* přivedla Malicha potřeba vyrovnat se s dětstvím, poskytujícím mu nejen jedinečné námětové podněty, ale obnovujícím původní zdroje jeho pocitovosti. Východiskem poměrně širokého časového rozpětí textu byl „ted'-stav“, k jehož existenci snad vůbec poprvé dospíval během provádění *Ještě jednoho piva ?*. Po plastice *Vnitřního světla*, ztvárňující nadčasový okamžik, dochází k průlomů do autorovy vlastní minulosti, nahlížené v próze *Od tenkrát do teď tenkrát* žitou přítomností. Již plastiku *Já a ten* jehož potkávám inspirovaly, na rozdíl od „ted'-stavu“, typického pro *Ještě jedno pivo ?* a *Vnitřní světlo*, prchavé

vzpomínky: v autorově vědomí utkvěly jen jejich nejdůležitější rysy (tj. kopec a protijdoucí postava), zatímco potlačil ostatní jevy, jež měl v dětství názorně před sebou.

Malichovo „ted“ je nezadržitelným proudem zážitků, vůči nimž do oblasti „tenkrát“ patří každá událost, vymaňující se z perceptuálního dosahu „já“. Podněty nacházel v „ted“ i v „tenkrát“. Jeho výtvarný přístup se po roce 1985 rozdělil do dvou poloh: prudkých barevných vizí a vzpomínek na dětství. Každé „ted“ „, není-li bezprostředně zachyceno, přechází okamžitě v „tenkrát“. Toto „tenkrát“ se stává sice minulostí, avšak Malich si je udržuje v nepřetržité přítomnosti. Může je kdykoliv výtvarně zachytit. Časové posuny jsou pro autora důležité. Umožnily mu zrušit odstup prožité chvíle a vzdálené minulosti a překonat propast okamžitého a uplynulého.

Po roce 1980 došlo v Malichově práci k význačnému obratu. Vlastní minulost na něj působila výrazněji než žitá přítomnost. Zdá se, že chtěl mít každý okamžik stále před sebou. Jeho návrat k matečné půdě původní zkušenosti, vyvolaný nespokojeností se současným stavem světa, zprostředkovaný Ještě jedním pivem?, jej přivedl k těsnějšímu splynutí se smyslovými vrstvami, stíranými umělým modernismem. Děj rozsáhlé prózy *Od tenkrát do teď* tenkrát zúžil do několika událostí. Před autorem během cesty přes kopec vyvstávají zapomenuté zážitky, z nichž jsou pro poznání jeho výtvarného díla důležité zejména ty, jimiž ozřejmoval své umělecké postoje. Podle vlastního doznání byl často svědkem událostí, o nichž jako dítě neměl mít ponětí, nicméně si uvědomoval jejich význam a dopad. Prohluboval si dar, jak mnohokrát podotkl, ostrého vnímání, jímž pronikal přírodní dění i mezilidské vztahy, jejichž spleť a klamností byl čím dál více zraňován. Skutečnou svobodu nacházel v

myšlenkových návratech na kamenecký kopec, kde se setkával, alespoň pro sebe, s přírodou jako takovou. Hlavním rámcem textu *Od tenkrát do teď* tenkrát byl popisný sled určitých empiricky vymezených úseků-míst (mj. místo je jedním z nejčastěji se vyskytujících slov v textu), osamostatněných, vytržených ze souvislého celku a nesoucích jedinečné smyslové napětí. Z každého místa vyzařují jiné toky fyzických a psychických energií. Malich se setkal s mnoha místy, procházejícími jeho pozdějšími abstraktními koridory i drátěnými plastikami: místy spirál zhmotněného smutku, místy jalovými, místy snesitelnými, místy silnými, místy ostrého vnímání sváru a prostoru nad ním, místy preludů, místy stání, místy zkázy, místy jiného živlu, místy „hicujícími“, místy „děsně nebezpečnými“, místy „rozježděnejch máslovek“, místy nepřekonatelně nepřístupnými. Prostorem se Malichovi stalo především místo, jež mělo svůj jedinečný smyslový charakter. Výčet míst z prózy *Od tenkrát do teď* tenkrát by mohl pokračovat. Jednotlivá místa odrážela duševní stavy. K některým se často vázala určitá přírodní nebo lidská událost (např. proces transsubstanciacie jednoho skupenství v jiné, zachycený ve vzpomínkách na dvůr – hovno, bouřku, požár stodoly, kovárnu).

Veškerá, někdy krajně osobní a významově odstíněná místa, odkazovala k jakémusi pramístu, o němž zpravuje Malichova poznámka k výstavě kreseb v Rychnově nad Kněžnou: „Je to místo odevšad pozorované, ze všech stran mnohými, ale mnou přece jen nejvíce, mnou pod všemi úhly. Je to místo, kde se náhle tuší osud, kde se ví, aniž se ví úplně, jsou to uzly v prostoru, obaly kam všechno pronikne, prosákne, mají charakter proprachovělé dutiny vejce, v níž je už klid osudu tohoto místa,

kdy spatření okamžiku je těhotné časem nového vidění, obklopeného, obeplouvaného narážením určování, bičované, napadené, krystalizující, ale stejně v jakémisi mlhavém oparu. Je to místo, kudy jsem mnohokrát prošel, procházel mnoho let, ta věrnost úžasu, věrnost úžasu v bezelstnost, je to proměňování sebe v chápání, je to úžas ze světa, který se potvrzuje v tom místě, je to věčné upozorňování, je to zvědomění toho jednoho, toho uzlu, není to nabízení, jsou to jemná, přejemná obejmutí, laskavá, já jsem to, co tě nese, žiješ proto, že jsem, i když zdánlivě lhostejný, podle svých zákonů, ale nesu tě, konejším tě, jsem světlo, kalné světlo toho místa, v němž je zářící bod zrození až k hrobu, jsem příroda a ty jsi mou částí a to místo je potom všude, nacházím jej v přírodě, krajině, uvnitř domu, u potoka, na cestě, u tyčového nebo zděného plotu, mezi domy, v hospodě, na půdě, na rozhraní štítu a nebe, mezi stromy, je to už místo ve mně, je to také tma za mnou, nosím ji stále s sebou, má chuť rmenu, heřmánku, máty, kopřivy, šťovíku, má vůni lidství, zní, chvěje se, vibruje, pulzuje jako ten světelný bod početí, narození a smrti.“⁹⁴ V Malichově pojetí nosí člověk vlastní světlo sám v sobě. Toto místo je charakterizováno světlem, provázejícím jej od narození do smrti, jehož genetické předpoklady jsou naznačeny početím a všemi předky, příležitostně se autorovi vyjevujícími. Malichova příroda „... je přebohatá jak má matka a já uviděl ten bod ostrého světla a v tom nesvětle záření do tmy kolem v početí.“⁹⁵ Do vztahu místa a početí, ohraničujícího Malichovu existenci od chvíle, kdy poprvé uviděl světlo, zasahuje i jeho metafyzické určení, utvářené vztahem k nebi a k vesmíru.

Odráželo-li smyslově dosažitelné nebe proměny denního světla, stal se vesmír říší matematického chladu, ovládaného fyzikou a

astronomií. Vzájemný poměr vesmíru a nebe, zřetelně rozpracovaný ve vzpomínkové próze *Od tenkrát do teď tenkrát*, citelně ovlivňoval Malichovy psychické stavy. Tvrdil dokonce, že čekal na okamžik, „až to bude všechno snesitelné, až se dorozumí nebe s vesmírem“, aby mohl dál vnímat okolí a pracovat. Z rozlišení nebe a vesmíru lze zpětně vysvětlit, proč jeho koridory z šedesátých let nesplynuly s neokonstruktivistickým programem. Malich, jenž byl odlišného založení, se sotva mohl podříditi nadvládě jednoduchých geometrických struktur, jejichž přesnosti a čistotě se sice obdivoval, ale sám ji nikdy nedocílil. Snahy o vyrovnání se s primárními tvary, jak jej na přelomu šedesátých a sedmdesátých let přinášely rozlomené plexisklové a lineární krychle a kvádry, vedly k projekci osobních stavů a emocí do pevných, původně neotřesitelných forem. Jejich neměnnost, náležející k předpokladům ideálního světa, narušovala proudění smyslových energií, přizpůsobujících je světu lidskému. Rozhodnutí, tlumočené prózou *Od tenkrát do teď tenkrát* ovlivnilo Malicha na celý život: „Ale já jsem se čím dále víc přikláněl k tomu nebi než vesmíru, i když jsem všechny ty zážitky a vědomosti o něm přímo hltal ...“⁹⁶ Nebe poskytovalo Malichovi hranici empirického pohledu. Za odhmotněnými mraky, jimiž se ve své tvorbě mnohokrát zabýval, se rozkládá další oblast, tentokrát smyslově nenahlédnutelná: „Můj pohled, jemuž nic nebránilo, aby se po šikmé ploše střechy dostal přes nebe do vesmíru a tam se zhroutil, protože ten lidskej zrak je taky omezenej a je vymyšlenej tak pro to nebe, protože ten svět vnímanej přes drobnohledy mikroskopy nebo dalekohledy, teleskopy je mnohem složitější, strašidelnější až hrůznej, a lidi si počínají přes všechno vědění raději v rámci nebe, aby se z toho

neposrali, protože všechno co vědí, radši na sebe nevztahují.“⁹⁷ Vesmír se před empirickým zrakem objevoval jen výjimečně, například při pozorování kameneckého kopce, kdy „ten vrchol se stal zlomem a to nebe se stávalo téměř vesmírem“.⁹⁸ Poměr nebe a vesmíru, označitelný za jeden z nejzásadnějších v Malichově přístupu ke světu, měl pro něj stejnou důležitost jako polarita vnějšího vidění a vnitřního zření. Obě oblasti bylo třeba podle Malicha držet ve vzájemné rovnováze, aby nad přirozeným lidským citem, ovládaným intuicí, nezvítězila studená neosobnost řádu, ničící spojení s živou, smyslem se vydávající zkušeností.

Kavárna

V první polovině osmdesátých let dokončil Malich jednu ze svých nejrozměrnějších plastik *Sedím, dívám se, pootočil jsem hlavu* (1979–1983), zjednodušeně nazývanou podle prostředí, kde se odehrávala, *Kavárna*.⁹⁹ Zachycuje prostý okamžik. Autor sedící za kavárenským stolem, se sehnul pro upadlou tužku. Jeho volný pohyb vyjadřovala, obdobně jako u dřívější plastiky *Dívám se a pootočil jsem hlavu*, změna tří pohledových fází. Výchozí vazbu „já“, tj. bílou – šedou – černou zastoupila následující vazba žlutá – zelená – modrá. Obě tělesné polohy dopadaly na protisedící postavu *Kavárny*, již výrazně modelovaly. Převážně ji zasahoval první pohled „já“, odpovídající podlaze, ztvárněné ze světložlutých spirál s ostře červenými konci. Prostorově rozdělovala *Kavárnu* tzv. červená rouška. Členila ji na místo před „já“, jež si vytvářelo svými pohledy vlastní prostor, a na okolní prostředí, v němž lidé dostali podobu neurčitých obrysů. Rozpínající se červená rouška, jejíž parabolický, konkávní tvar, modelovaný

jednoduchým, svíjejícím se drátem, představujícím imateriální, vibrující plochu, propouští jen některé světelné energie, je prostorovou hranicí, uzavírající pohledové pole „já“. Námět červené roušky, jehož provedení snad i předznamenaly mraky z poloviny sedmdesátých let (viz např. Červánky, 1975), lze vystopovat rovněž v rukopise *Od tenkrát do teď tenkrát*. Mohla totiž vyplynout z Malichova zážitku požáru statku, kdy „viděl jakousi průhlednou stěnu utkanou světlem toho požáru, na níž se sem tam přemísťovaly zesláblé otisky plamenů, ti, kteří v tom světle stáli se v něm rozpouštěli, nebo jim zářila zvláštní matná světla na tělech, která ustupovala nebo se měnila v stíny a světlo tmy noci. Ta průhledná stěna zčervenalého světla se protrhávala, vibrovala podle toho, jak a čím v každé okamžik byl ten oheň vyživovanej, vybuchoval v gejzíry plamenů nebo se dusil, létaly jiskry a mizely“. ¹⁰⁰ Průhledná stěna načervenalého světla přecházela zvolna ve světelnou roušku: „... a když člověk zavřel oči, aby si odpočinul od pozorování toho tryskajícího živlu, pak to načervenalé světlo průhledné roušky se změnilo v koncentrované přečervenalé světlo výbuchů plamenů požáru. Jedině, když jsem se podíval kolem nad sebe našel jsem nad hlavou ten správnej kus prostoru nebe ...“ ¹⁰¹

Plastika *Sedím, dívám se, pootočil jsem hlavu* je dalším krokem za podněty obsažené v *Ještě jednom pivu?*. I když byla pojata obdobně jako *Já a ten jehož potkávám*, je odhmotněnější a důsledněji rozvádí autorovo pojetí prostoru, chápaného jako vnitřní souvztažnost různě silných energií. Nejzřetelněji to vyplývá z Malichovy druhé pohledové situace, kdy „já“ míří na podlahu, která již není provedena hmotně, nýbrž dostala podobu šlehajících plamenů.

Uzavřený vnitřní prostor Kavárny, jehož rozpětí určuje pohledové pole „já“, je do vnějšího okolí rozevřen vertikální průrvou, umístěnou nad celou konstrukcí, navazující na představu jakéhosi nadprostoru, vyslovenou poprvé v plastice *Sedím* a pozoruji oblohu, jež by měla být výrazem aktivního spojení s vnějším prostředím, jakýmsi únikem do ještě svobodnějších prostorových oblastí, vypracovaným kolem roku 1980 v kresbách *Hospod*.

Za stolem

Drobné kresby *Hospod*, *Posledních večerí*, postav jdoucích z kopce, přivedly Malicha k rozměrným pastelům (kol. 102 x 74 cm) z poloviny osmdesátých let, označitelných souborně *Za stolem*, které spojovaly dříve samostatné náměty. Všechny vycházejí z obdobné prostorové situace. Každá z postav sedících za stolem má vlastní auru, výrazně modelující celý prostor. Kolem středu stolu, utvářeného z průniku nejrůznějších energií, probíhaly nejen dvě výrazné plastiky (*Ještě jedno pivo?*, *Sedím, dívám se, pootočil jsem hlavu*), ale námět stolu ovlivnil i množství kvašů a pastelů. Přispěl k výrazné změně Malichovy orientace na místo, tj. na to, co je v bezprostředním dosahu, čeho se lze dotknout a co se dá fyzicky pocítit. Stůl mu pomohl zbavit se zavedeného a přejímaného prostorového uvažování. Znamenali-li kamenecký kopec vzdálenou minulost, představoval stůl smyslově danou přítomnost. Obdobně jako bylo možné pojmout kopec, ke kterému se autor stále vracel, dal se uchopit i stůl. Malichovy vize se mohly odehrávat u jakéhokoli stolu, nicméně ten vždy vyvolával vzpomínky na určitý stůl, jímž byl často dnes již legendární stůl Jiřího Koláře v

pražské kavárně Slávia, ke kterému Malich od konce padesátých let pravidelně docházel.

Po roce 1976 znamenal stůl pro Malicha co nejprostší kontakt člověka s okolním světem. Každý z návštěvníků sedících za stolem má své zorné pole, svou auru, svůj osud. Stůl se stává Malichovi místem setkání, kolem nějž probíhá drama života. Sem se soustřeďují sváry a obtížně zvládnutelná rozhodnutí. Stůl, obdobně jako plocha u reliéfů Hranice vidění II a Světlo v zorném poli, představuje určitou bariéru pohledu, je místem, teprve utvářeným z jednotlivých zorných polí.

Soubor přibližně patnácti kreseb Za stolem, ke kterému lze připojit ještě ojedinělou kresbu Žena a věčno (1980–1984) a Planoucí místo (1985), patří k nejvýznamnějším z celé Malichovy kresebné tvorby. Propojuje nejen některé jeho poznatky, k nimž dospěl po plastice Ještě jedno pivo?, ale předznamenal i pojetí pastelů, jimž se bude věnovat po roce 1988. Kresby ze souboru Za stolem se skládaly z tolika pronikajících se rovin, že se v nich nejednou ztrácí vlastní námět, udávající jejich nosný energetický zdroj. Postavy, sedící okolo stolu, jsou vstřebány barevnými vibracemi, ovládajícími jeho okolí. Kresby ze souboru Za stolem se vyznačují širokým výrazovým rozpětím: od expresivně uvolněných tahů, kdy se až zdá, že Malich ztrácí jakoukoli kontrolu nad sebou, přechází ke staženým a do sebe krajně sevřeným tvarům. Motivy, střetávající se v souboru Za stolem, jsou tak bohaté, že u některých z těchto kreseb by nebylo snadné je oddělit a jednotlivě označit. Prostupující se plány, nabízející a vyvolávající množství dalších, nečekaných odkazů, stupňujících obsahové a výrazové kontrasty. Jednotlivé postavy umožnily Malichovi, aby každou z nich pojal samostatně, s jejím vlastním osudem,

nebo aby sedící společenství zobrazil jako jeden celek, plující vesmírným prázdňem. Díky tomu, že Malich postavy vymanol ze sepětí s určitou místností, mohl se na ně podívat z nadhledu, tak jako by se nikdy nedaly ve skutečnosti spatřit. Důležitou se pro něj nestala jen skupina lidí, nýbrž i prostor uvnitř stolu, z jehož středu šlehá modrý plamen, zasahující do žlutého ovoidu, ustupujícího do fialového prostředí.

Věčno

Pastely ze souboru *Za stolem* souvisely s nejdůležitější Malichovou plastikou vůbec, prováděnou mnoho let, nazvanou *Krajina s věčnem* (1979–1985). Poprvé byla *Krajina s věčnem*, dosud nejpromyšlenější a významově nejsložitější autorova práce, představena v Ústředním kulturním domě železničářů (listopad 1986) na jeho samostatné výstavě, aby jej krátce na to zastupovala na důležité expozici *Expressiv*, věnované současnému střeoevropskému umění, uskutečněné v Muzeu 20. století ve Vídni a následně ve Washingtonu.

Krajina s věčnem přinesla zatím nejsouhrnnější syntézu Malichova pohledu na svět, k jejímuž provedení jej opět podnítily prožité události, kdy se před ním během cesty přes kamenecký kopec náhle objevilo věčno. Svůj zážitek uzavřel do rotujícího, vejčitého tvaru, ohraničeného třemi světelnými vrstvami (vnější – oranžová, střední – bleděmodrá, vnitřní – zelená), vertikálně postavené prostorové osmičky, tvaru, vyskytujícího se již mezi kresbami ve skicáku ze druhé poloviny šedesátých let. Souhrnné barevné ladění *Krajiny s věčnem* udávala zelená jejího vnitřního obalu. Na své cestě přes kopec uskutečnil Malich čtyři zastavení, zahrnutá do širokého rámce přírodního a vesmírného dění. Kolem každého, vymezujícího se

jinými časovými a prostorovými souvislostmi, se soustřeďují zelené linie, určující dané místo. Malich přehodnocuje v Krajině s věčnem reálný čas tím, že jej rozšiřuje o mnoho prolínajících se vzpomínkových vrstev, i prostor tím, že se před ním během cesty přes kopec otevírají nové roviny.

Prvé dvě zastavení navazují na předcházející Malichovu tvorbu. V případě úvodního, předznamenáného reliéfy krajin a proudícího vzduchu, zabírá pohledová situace „já“ rodný domek s vrátky a zahrádkou se zelenými korunami stromů a fialovými energiemi, procházejícími jejich větrovím. Jako výrazně nový prvek je třeba zmínit stříbrný drát, vyvstávající před „já“, za nímž následuje žluté obrysové pole, ze kterého vybíhá spirálovitě se odvíjející proud červené energie. Do ohraničeného pohledového pole, zachycujícího téměř popisně vlnění vzduchu, proniká prudká vize, uvolňující během svého průběhu pásma různých světelných vibrací. Záviselo-li toto zastavení na určitých empirických jevech, podnícených několika událostmi hmotného světa, předkládá následující, zpřítomňující již novější Malichovy přístupy z přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, konkrétní světelnou vizi. Lze na něm názorně sledovat proces vzniku pastelů, jimiž se zabýval po souboru kreseb *Za stolem*. Před třífázově pojatým „já“, odstupňovaným od fáze bílé přes zelenou k fialové, se objevují oválná vidění (neomezována pravoúhlým okrajem čtverky jako u pastelů), se žlutým středem uvnitř modré plochy, ohraničené červeným okrajem. Do prostoru mezi „já“ a vidění vstupují navíc červené proudy dalších energií. Pravděpodobně největší radikalizace tkvěla v samotném zhmotnění „já“, jehož přední strana je žlutá a zadní černá; z boků „já“ vybíhají krátké svazky šedých, horizontálně vedených paprsků. „Já“ se tudíž nerozepíná jen směrem před

sebe, ale je rovněž spojeno se zemí, na které stojí červenou spirálou, doprovázenou zelenými a modrými liniemi, a s nebem černou, stáčející se linií, na které je připevněný hmotný bílý útvar, symbolizující osud, tedy s námětem pojmenovaným v roce 1963 jako událost na kruhu. Toto zastavení je jednou z nejsouhrnnějších realizací „já“, jež kdy Malich provedl. Žlutočerné zhmotnění „já“ koresponduje se žlutým středem a černým okrajem vize. Třetí zastavení vzniklo nejspíše jako prodloužení předcházejícího zastavení. Lze tak soudit podle toho, že „já“ je co nejvíce popřeno, jako by se zde jen zrcadlilo. Ovládá jej oválný tvar s červeným středem obklopeným modrou plochou a fialovým okrajem. Fialový okraj se váže k vnějšímu obalu „já“ a žlutá linie, spirálovitě se odvíjejícího paraboloidu, jež se svým vrcholem dotýká červeného středu oválu, zase odkazuje k žluté materializaci „já“. Zřejmě jde o zvláštní případ světelné iluminace spoludoprovázející vizi, která již není vůbec svazována vnějšími omezeními. Třetí zastavení, jakési echo zastavení druhého, již neodráželo vůbec okolní realitu, ale stalo se vnitřním odleskem na hladině autorova vědomí, dalším prostorem uvnitř daného prostoru.

Malich se zhmotnil i v posledním, čtvrtém zastavení, ze všech nejdůležitějším, jež postihovalo jeho uvidění věčna. Zpřítomnil se v silném černém drátu, připevněném k parabolicky vyklenuté linii. U „já“, jehož fyzická existence je doslova pohlcována věčnem, náležejícím k nejsouhrnnějším a nejsoustředěnějším Malichovým obrazcům uplynulých let, odpadlo třífázové rozvrstvení. Zahlednuté věčno přesahuje celé pohledové pole.

Krajinu s věčnem, obdobně jako několik předcházejících plastik, prováděl Malich několik let. Po čtyři roky mezi uviděním a ztvárněním věčna v závěsné plastice si svůj zážitek

uchovával v ryzí podobě. Poprvé se věčno objevilo na kresbách z let 1982–83. Až z roku 1985 pochází důležitý pastel *Žena a věčno*, ve kterém dostalo věčno podobnou formaci jednotlivých barevných polí jako na dokončované plastice. V Malichově pojetí se věčno nezakrývá do zástupných symbolů, i když má složitou vizuální skladbu. Kruhový tvar, vymezující záblesk rozpínajícího se barevného světla, šokujícího svým magickým zářením, vyplňovaly oválné plochy ostrých, nelomených tónů.

Malich věčno zahlédl v určité chvíli jeho průběhu. I když se poměr barevných energií uvnitř něj měnil, zůstalo uzavřené ve svém kruhovém obvodu, z něž mohl vnímat pouze část. Věčno se před ním rozpínalo jako nepřetržitě pulzující živoucí organismus, jehož světelný účinek přímo fyzicky pociťoval. Zjevilo se mu průčelně a plošně. Zaznamenání skutečného průběhu vidění vlastního věčna omezovaly výtvarné prostředky. Podle jedné přípravné kresby k autorovi vysílalo proudy spirálovitých světelných impulsů. Každý barevný obrazec věčna se skládal z chvějících se, tepajících bodů, současně se přibližujících a vzdalujících. Body se odrážely od nekonečna a vracely zpět do barevných tvarů. Malich v poznámkách z konce roku 1982 připomenul, že: „Každý pulzující bod, z nichž se skládá tvar promítnutý do konečnosti, se vrací do původního bodu tvaru uviděného.“¹⁰² Tento děj však bylo možné pouze zažít, nedal se uměle navodit a následně výtvarně provést.

Malicha, podtrhujícího dočasnost působení světelných bodů, jejichž věčnou existenci uviděl na pozadí konečnosti, pohltily dopadající energie, narážející na konečnost vesmíru, zastupovaného obvodem vnitřního obalu vyklenuté stěny prostorového ovoidu, symbolizujícího nekonečnost, od níž se odráží pohled nazpět: „Každý z pulzujících bodů se odráží od

konečnosti nazpátek (jinač si neumím vysvětlit vracení prostorového bodu). Nazpátek do pulzujících bodů vymezujících pulzující tvar z celkového tvaru konečna mimo část zrnitého šedého tvaru, připomínajícího zemi, v níž se otevírají a zavírají průduchy, v nichž zanikají neviditelně lidé, vylétající z mé tmy. Pod tou zrnitou šedí nevím co se děje (to jsem neviděl, je tam jen cítit prostor). To všechno bez pocitu bolesti nebo lítosti...“¹⁰³ Malichův důraz na prostorovou konečnost (zmiňoval se i o „konečnosti jako konečnosti“) je důležitý. Rozprostraňující se věčno svazují prostorové a časové meze, na jejichž pozadí se odehrává.

V různých úvahách bylo již několikrát připomenuto, že Malicha od narození střeží anděl.¹⁰⁴ V próze *Od tenkrát do teď* tenkrát popisuje dvouhlavého anděla života a smrti, vymodelovaného na stropě rodné místnosti („Jedna ze dvou andělích hlav byla hlavou smrti, druhá objímala život.“)¹⁰⁵ tak přesvědčivě, že čtenář nabývá dojmu, že tam byl skutečně tento anděl plasticky proveden, přestože se jednalo o vzpomínkovou vizi. S určitou nadsázkou lze mluvit o Malichových kresbách ženských aktů z konce padesátých let jako o andělských bytostech. Toto spojení se vyskytuje i v rukopise *Od tenkrát do teď* tenkrát, kde je žena, podobající se Botticelliho Venušim srovnávána s andělem, který se podobá andělu, spatřenému koncem padesátých let v modelérské dílně v Průhonicích, jenž byl „neúmyně stvořený z cákanců latexu a omítky na bordó natřený, zestárlý překližce“.¹⁰⁶

Anděl se před Malichem zjevoval v nečekaných chvílích, často v okamžicích výjimečného psychického vypětí, kdy mu jeho nenadálá přítomnost pomohla zbavit se navrstvených tělesných a duševních zážitků, a ukázala mu jiný rozměr skutečnosti. Zvuk

nehmotných křídel anděla uslyšel Malich i ve chvílích uvidění věčna. Nad kameneckým kopcem se vznášel bílý přízrak, připomínající anděla, přispívající výrazně k spirituálnímu vyznění Krajiny s věčnem, zatímco pod jejím povrchem ve spodní části by mohly volné linie připomínat druhý častý námět Malichových vizí z přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, jímž byl had.

Ke Krajině s věčnem existuje krátký zápis, nazvaný Spatřil jsem věčno: „Nikdo nešel a zároveň všichni podle konců svých dočasů nebylo jediného vidět a všichni ve vlnách časů všichni podle svých dočasů mizeli aniž byli k uvidění mizeli a zapadali do zemí v nichž se otevírali a zavírali a pulzováním otevírali a zavírali tak jak se propadá do země ale nikoho nebylo vidět že by mizel a propadal se to každý světlo dočasu předtím než by byl vidět při tom mizení mizel sám v sobě upozorňován o svém odchodu začínal se ten konec tmou v ní asi všichni jejichž dočas končil svůj pobyt mizeli v té předtme toho osvětleného ta nezem která pohlcovala a vstřebávala ti kteří mizeli v předtme té popelavě šedivé země která se otevírala a zavírala v trhlinách před do věčna v zeleni snad oblohy a navazující na popelavou zem kolem tmy do tmy nad zeleným vejcem na jeho horním okraji černo se zlatě okrovým pruhem a rudým zářícím flekem světla uvnitř toho zelenanebe nic nikam nepokračovalo a mizelo to ve všech směrech ale dívalo se tam ve směru očí vpřed do věčna a nevracelo to pohled byl to poslední pohled před sebe kdy se oznamuje co nadchází. Země jakoby země snad země v níž se mizelo propadáním otevírala a zavírala své trhliny a ty kteří odešli v předtme uviditelného neviditelná ona stahy přijímala. Podobala se popelavé pláni do ní se neviditelně a bez zvuků němě mizelo a ona je pohlcovala odchod těch jež dosáhli

svých dočasů pozemského života přijímala otevřením a zavřením jakýmsi polknutím v těch místech ale v klidu bez vydutí nebo znaků propadání za nemá pohlcovala ty kteří odešli v té roušce předtmy toho ozářeného místa v jemnou (?) zrnitost popelečnosti země a nad ní nebe a to všechno v bezčasu to nebe padalo na tu šedost svou zelení v místech styku a ten zlatý pruh a rudý flek bylo světlo. To světlo bylo samotné na nebi ta zem ho neodrážela ale patřilo to k sobě tak jak má krajina své nebe. Byla to krajina věčnosti.“¹⁰⁷

Citovaný záznam, postihující vizuální, do slov téměř nepřeveditelný zážitek, sloužící následně jako jeden z prvních rozvrhů plastiky, podrobněji objasňoval některé významové postupy a posuny. Povrch Krajiny s věčnem se měl „otevírat a zavírat v trhlinách“, jako by šlo o krajinu posledního soudu. Tento pohyb zajišťoval vztah vnitřního prostoru kameneckého kopce a z něj sálajícího světla. Věčno samo působilo na autora uhrančivě. Je třeba vytknout větu, že se „díval tam ve směru očí vpřed do věčna a nevracelo to pohled, byl to poslední pohled, kdy se oznamuje co nadchází“. Věčno, pohlcující pohled, podává vyvrcholení jedné z Malichových stěžejních představ. Již v minulých zážitcích rozlišoval mezi pohledem reflektujícím, tj. odrážejícím okolní svět, typickým pro „já“, sedící před skicákem, a pohledem propadajícím se a nenacházejícím oporu v hmotných předmětech. Jakmile se pohled přestal vracet, střetl se s takovým jevem, který jej plně prostoupil a od nějž se nemohl odtrhnout. Při setkání s věčnem dospěl Malich k mezní situaci. Jeho zjevení jej tak uchvátilo, že by se dalo přirovnat k apokalyptické vizi posledního soudu. Světelně silně se uplatňující věčno („zlatý pruh“, „rudý flek“), vynořující se nad kopcem jako místem zrození a smrti,

kontrastovalo s neutrálními, opticky se neprosazujícími barvami zeleného nebe a šedé země, udávajícími základní ladění celé krajiny.

Malichovo pojetí věčna je současné. Nejde o neměnnou a stálou představu, rozkládající se nad empirickým světem, jež je nezahlédnutelná a nedosažitelná, o všeobsažně platný symbol, ale o útvar názorný a časově omezený. Věčno autor nepostihoval nějakým dobře známým, jednoduchým ideogramem, jak se to stalo někdy na pozdějších pastelech, kde se objevila ležící protáhlá osmička. Stalo se obrazcem pohlcujícím veškerou smyslovou a rozumovou činnost. Zjevení věčna provázela ještě sluchová zkušenost. Doplnoval jej hlas, sdělující autorovi, že útvar, jenž bezprostředně vidí před sebou, je věčno. Pojetí věčna tudíž neovlivňovaly známé, předem dané objektivní formy, spojitelné svými přejímanými významy se zavedenými symboly věčna, nýbrž takové vlastnosti, jež by zřejmě nikdo jiný vyjma Malicha za věčno neoznačil.

Dochází-li dnes k znehodnocování nejvyšších symbolů, kdy pomalu každý druhý výtvarník používá pojmy jako vesmír nebo nekonečno, lze u Krajiny s věčnem doložit původní podněty věčna od prvních výtvarných a písemných záznamů po závěrečné provedení. Malich přímo pohlédl do jeho žhnoucího nitra. Nazřel proces vlastního utváření světla uvnitř sama sebe.

Události ve mně

V Krajině s věčnem Malich důsledně završil ani ne desetileté období, zahájené Ještě jedním pivem?. Každou z posledních rozměrných drátěných prostorových plastik prováděl několik let. Od výchozí představy k jejímu dokončení uplynula často poměrně dlouhá doba, během níž se jeho práce rozvíjela

zejména v pastelech. V roce 1985 se Malichovy kresby vyhranily do dvou poloh, názorně představených samostatnou výstavou v ÚKDŽ, v jejímž středu visela Krajina s věčnem. Na jedné straně byly figurální kresby, pojmenované Za stolem (nejčastěji Poslední večeře), na druhé menší pastely (76 x 56 cm), citlivě zachycující světelné události, otevírající pole pro početné soubory pastelů z konce osmdesátých a následně z devadesátých let. Soubor více než třiceti menších pastelů z let 1984–1985, pojmenovaných většinou Světlo ve mně, Vnitřní světlo, Světlo, Zjevení či Sluneční písmo jako by byl vytržením jednoho okamžiku z nesmírně komplexních pastelů Za stolem. Malich, na rozdíl od následujících velkých pastelů, zachycoval na těchto pastelech postupy narůstajícího světla a měnícího se tvaru. Po třech fázích mělo Zjevení z roku 1984 i Světlo ve mně z roku 1985. Některé tvary byly tak dynamické, že dostávaly až psychoplastický výraz, připomínající Munchovy obrazy, zejména tvář postavy z obrazu Křik.¹⁰⁸ Tento psychoplastický ráz se váže i k určitému biomorfismu, jímž se světelné vize někdy na těchto pastelech projevují. Jejich tvar, spoutávaný původně ovoidem, je totiž natolik organický, že se podobal nejen slzám letícím prázdným prostorem, ale i vlnovce připomínající hada. V souboru menších pastelů Malich potlačil jakýkoli vnější děj, patrný z jeho dřívějších drobných kvašů a pastelů, ze skupin, sedících za stolem či jdoucích do kopce. Rozhoduje až jakási tekutost světla, umožňující, aby nabylo libovolného tvaru, neomezeného žádnou přímou linií. Jediným symbolickým motivem, vyskytujícím se v tomto souboru pastelů, byl kříž. Malich zahlédl bílý kříž, jehož tvar prořezával modrý ovoid, i dva černé kříže na světlém pozadí, kolem nichž se soustřeďovalo mnohoznačné světelné dění. Na pastelech dále

pokračoval v důsledném rozvíjení vnitřních světelných prostorů, zahájených kvaši Zrození světa a Zrození slova, kdy mnohonásobně měnil barvy zužujících se okrajů ovoidů i pracoval s průniky jiných energií do pevných tvarů. Ostré pastely se staly výrazem soustředěné proměny. Svou bezprostředností se odlišují od současně vznikajících drátěných plastik, od předcházejících kvašů a temper s kosmogonickými náměty z konce sedmdesátých a počátku osmdesátých let, od kreseb zaznamenávajících fyziologické průběhy, tělesné pocity (např. bolest hlavy, přecházení bdění do spánku) a vzpomínkové stavy z první poloviny osmdesátých let (např. Viděl jsem, jak jsem byl počat, Já a všichni moji předkové aj.). I když se pastelům v předcházející práci Malich podstatněji nevěnoval, vynutil si je jeho nový umělecký postoj, kdy potřeboval takovou techniku, jíž by co nejrychleji postihl náhlá vidění. Jeho nové práce vyrůstaly z jiných duchovních kořenů a životních zkušeností než rané reliéfy a koridory. Jsou závěrečným projevem několikaletého sebeobrození, v němž osvobozující a živelná síla vize zpřetrhala vazby s modernistickou estetikou druhé poloviny šedesátých let, ponechávající bezprostřednosti uměleckého projevu omezené realizační pole.

Na rozdíl od drátěných plastik, ve kterých se musel Malich zabývat složitou tvarovou a významovou stavbou, bylo možné pastely okamžitě provést. Jeho přístup ke kresbě byl obdobný, ať se nacházel v jakémkoli období: rychlý a bezprostřední, probíhající vždy s nejvyšším zaujetím, a naprostým výrazovým zacílením. Platí to o lineárních, rýsovaných kresbách na podlouhlých papírech (1963–64), kresbách několika barevnými fixy současně (1970–1971) i o kvaších Zrození světa (1982). Početné pastely nejsou výjimkou.

„Já“ otevřelo Malichovi cestu k empirickému i k vnitřnímu světu. Týkalo-li se Ještě jedno pivo? prvního, jsou pastely výhradně zaměřeny k druhému. Podávají doslovný, neupravený záznam světelné vize. Malich se nikdy nenechal svázat určitým názorem, k jehož stálému sledování jej pak mnoho výtvarných kritiků a teoretiků nutilo. Choval se svobodně. Po roce 1976 dospěl k mezi, za níž lze uskutečnit cokoli. Soustředovaly-li se zmíněné soubory kreseb vždy na jeden výtvarný názor, rozváděný v různých obměnách, získaly pastely širší záběr. Volně přecházejí od čisté abstrakce k figuraci, od monochromních, pevně sevřených tvarů k ostře kontrastním barvám. Souvisely tak s probíhající názorovou proměnou evropského výtvarného umění a posunuly Malicha do pozice analogické projevům mladších umělců. Co jeho vrstevníky stálo vědomé, často až násilné úsilí, k tomu došel přirozeně, bez jakýchkoli umělých oprav. Jeho přístup z osmdesátých a devadesátých let dvacátého století byl podnětný všemi svými stránkami: zdůrazněním intuitivních, nevědomích rysů lidské psychiky, stálou interakcí s přicházející vizí, stykem s nadsmyslovými oblastmi, netradičním propojováním zářivých barev a nové znakovosti, vyplývající nejčastěji z osudově zaměřené symboliky. Malich, vyhraňující se vůči tradici (koncem šedesátých let prohlásil, že je třeba „rozbít tradici v mozcích lidí a dovést do čirosti“¹⁰⁹, jelikož „tradice hraje nesmírně ztěžklou, dnes již nesnesitelnou úlohu“.)¹¹⁰, čekal na zkušenost, která by jej zbavila kulturních a civilizačních nánosů, všeho, co v něm během let nahromadila nutná výchova a výtvarná praxe. V pastelech ukázal, že existují i další vrstvy obrazivosti, vzdálené imaginativním a fantazijním formám postsurrealistických a neostrukturalistických směrů. Nová

obrazivost, vyhýbající se rozumové analýze, pronikala do jeho vědomí až po naprostém vyprázdnění od předcházejících vlivů. Obnovila prvotní souvislost s prchavými smyslovými podněty, i s vnitřními znameními. Není snadné slovně postihnout průběh zkušenosti od uvidění světla, přicházejícího z pásem mezi vědomím a nevědomím, k závěrečným pastelům, napojujícím se často na archetypální obrazovou tradici.

Na výklad pastelů lze uplatnit postřeh, kdysi náhodně nabídnutý Malichem, myšlený však jen jako volný náznak. Inspirace přichází ze světelných reflexů, objevujících se před temným pozadím zavřených víček, tedy obdobným analýzám vidění, jimiž se zabýval Jan Evangelista Purkyně. Jiné výklady zase shledávaly kořeny pastelů v astrálním transcendentnu. Žádný nelze jednoznačně přijmout. Jakmile Malich v sobě uviděl vnitřní světlo, které v něm otevřelo další, dosud pro něj nečekané prostory, představovalo mu především imanentní energii, jejíž proudění nemohl usměrnit či ovlivnit. Vnitřní světlo se před ním vyjevovalo ve chvílích, kdy se propadal do sebe, kdy ztrácel jakékoli záchytné body, a nevázal se na vnější realitu, již byl obklopen a již se mohl dotknout. Zůstával cele v sobě.

K obecnějšímu zodpovězení otázek, týkajících se kořenů Malichovy obrazivosti, lze najít málo opor, i když se dochovaly drobné přípravné kresby tužkou, uskutečněné bezprostředně po vidění. Pastely se jednak váží ke skryté tradici evropského umění, která místo důslednému sledování formy jako formy dává přednost vnitřní síle vize, jednak přesahují jeho hranici. Bylo by možné připomenout zejména abstraktní, někdy ostře barevné obrazce, používané k soustředěným meditacím u tantristů. V rámci středoevropského prostředí jde o spiritistické

přístupy, rozšířené zejména na přelomu 19. a 20. století a ve třicátých letech dvacátého století. Vidění duše bylo často popisováno jako bílé světelné fluidum organického tvaru, obsažené v kresbách Viděl jsem svou matku nebo Spatřil jsem svou duši. U Malicha však náhlé vidění mohlo nabýt krajně realistické podoby, patrné ze zjevení hlavy na obloze na pastelu Viděl jsem otce.

V některých svých postojích se Malich blíží postupům Vysoké hry, s jejímiž závěry by mohl být spřízněn. Jedna z jeho starších drobných kreseb má dokonce podtitul: „Pocta Nervalovi a Gilbert-Lecomtovi: Kosmický had, jehož jsem spatřil 14. srpna 1981 a potvrdil jsem jeho existenci.“ V souhlase s Malichem lze připomenout stanovisko Rogera Gilbert-Lecomta z úvahy Čím by mělo být malířství, čím bude Šíma: „Je třeba také věřit, že můžeme mít jinou znalost skutečnosti, kromě té, kterou nám poskytují smysly. Je třeba se snažit vidět jako slepec, slyšet jako hluchý, čichat jako beznosý, mluvit jako němý, hmatat jako bezruký. Tím vším se dříve nebo později dojde k poznání, že ke vstupu do světa zakázaných zázraků vede jen jedna cesta. Tato cesta duchovního vývoje, jímž jedinec učiní v sobě prázdno, aniž by přestal být sám sebou, stává se úhrnným součtem všech bytostí, tato cesta k absolutní mezi vědomí určuje antiindividualistické stanovisko a víru v naši filosofii a účastenství.“¹¹¹ Filosofie účastenství odmítala omezený rozum. Překonala empirický vjem čistou vizí: „Jsou to místa zprvu nečistá, polepená napodobeninami mrtvol vjemových vzpomínek, později očištěná od světa a popisující stupnici vidin až po absolutní světlo.“¹¹² Tento Gilbert-Lecomtův výrok je vhodným opisem průběhu Malichovy práce z konce sedmdesátých a první poloviny osmdesátých let. Z pastelů je

zřejmé, jak dalece se rozcházejí s běžným viděním. Neohraničuje je polarita otevřených a zavřených očí, ale tma: vjemové pole „já“ na jedné straně, nevědomí na straně druhé. K pojmovému podchycení pastelů lze nejspíše vztáhnout poznatek Richarda Weinerja, který zjistil, že místo zraku empirického nastupuje v těchto okamžicích „druhý zrak za bdění“, představující průchozí bránu do světa, který je od vnějšího ostře oddělen. „Druhý zrak“ nevylučuje empirický svět, ponechává jej ve stálé přítomnosti. Jeho branou přicházejí události z jiného času a prostoru, jejichž barevné bohatství kontrastuje s chudobou běžné osobní pocitovosti. K průniku za bdělé vědomí nepoužívá Malich žádných předem připravených duchovních cvičení či halucinogenních prostředků. Vize spíše tryskají ze silného přetlaku. Jsou pohledem na svět z opačné strany, záporným odrazem běžného sítnicového vidění. Pastely pouze přinášejí napjaté události, během nichž Malich zapomínal na vlastní tělesnou existenci. Podávají úplné utlumení jeho vůle a přímé splynutí s látkou tryskající světelné energie.

Pastely mají očištnou funkci. Zbavují ustálených představ a účelových vztahů. Obnovují neporušené vrstvy vědomí, nezanesené žádnými dějinnými nebo mytologickými vzpomínkami. Malichovy vize jsou často svázané společným tvarem, propojujícím chaotické shluky nesourodých představ, které přecházejí z pastelu na pastel. Již v roce 1982 se jím u kvašů Zrození světa a Zrození slova stal ovoid, rozdělující plochu na vnitřní prostor, znásobovaný okraji a výseky, a vnější okolí. Přestože se ovoid vyskytoval již v temperách a kresbách z přelomu padesátých a šedesátých let, až v osmdesátých letech získal stěžejní uplatnění. Malichův zájem o ovoid vyvrcholil v

jeho dosud poslední trojrozměrné plastice – Lidskokosmické souloži, jejíž vnější kostru tvořil.

Přímá zkušenost, jak vyplývá z Gilbert-Lecomtovy poznámky, vyžaduje účastenství, nikoli analytický výklad. Pastely předvádějí zřené. Teprve až následně slouží k pronikání do skrytých zákoutí Malichovy duše, do dráždivých představ a nevědomích přání. Liší se od modernistických projevů. V monotónních, zmechanizovaných výkonech životního rytmu zpřítomňují zázračné zjevení, vznášející se nad všední skutečností.

Lidsko-kosmická soulož

Po barevně bohaté Krajině s věčnem, provazující vzájemně se prostupující, významově se odlišující vize, následovala bíložedočerná Lidsko-kosmická soulož (1984–1988), prohlubující na monochromní vrstvu Malichovy práce po roce 1976, se kterou má dva společné rysy: rozlišení na světlo a tmou, a námět přechodu protikladných stavů. Oproti dějově bohaté Krajině s věčnem se Lidsko-kosmická soulož zabývá pouze jedním okamžikem, k němuž se soustřeďují veškeré smysly. Malich tematizoval Lidsko-kosmickou soulož jako střet opačných pólů. Za nejdůležitější se jeví prolnutí vnějšího s vnitřním, bílého s černým.

Lidsko-kosmická soulož vyplývá z okruhu Malichových představ o početí, kdy maximální tělesné vzrušení uvolňuje tryskající světelnou energii, vytvářející na pozadí odhmotněnou, zářící kruhovou zónu. Z drátěné plastiky, převádějící poprvé do prostoru stále se navracející téma obejmutí a splynutí, zmizel třífázový obrys hlavy. Vše se odehrává uvnitř dutiny. Lidsko-kosmická soulož připomíná autorovy tužkové figurální kresby s

ženskými akty z konce padesátých let, na nichž nečekaně splývala vyhrocená smyslnost se vznícenou spiritualitou. Sledovala průnik tělesného do duchovního, hmatatelně pociťovaného do nadsmyslového, všeobjímajícího světa. Jednotlivé úseky tohoto procesu byly v Lidsko-kosmické souloži uchopeny současně. Divákův pohled přecházel od silného svazku šedé energie, mířící do středu černého kruhu, po rozptýl bílých skvrn na zadní stěně, zopakovaný i na několika pastelech z roku 1988. V rámci úplného psychofyzického činu se Malichovi podařilo prolnout oddělené oblasti v jedinou, uzavřenou do nosného ovoidu.

„To“

Po dokončení Lidskokosmické soulože se přestal Malich drátěnými plastikami zabývat, přestože stále další promýšlel. Od roku 1988 do roku 2001 však provedl několik set velkých pastelů stejného formátu (přibližně 102 x 73 cm), jimž dával často společný název, který se během let příliš neměnil: Světlo, Uviděl jsem to, Spatřil jsem to, Energie. Zatímco ze skicáků z šedesátých let vyplývalo, že kresbu chápal především jako proces, ve kterém byl každý záznam zastavením toku představivosti, jež by mohla být provedena trojrozměrně, v pastelu již jde o autonomní projev, zjevující stále nové stránky Malichovy osobnosti. Orientace ve značném množství pastelů je krajně nesnadná. Neposkytuje žádné podstatnější ukazatele, podle nichž by je bylo možné třídit a slučovat do skupin či souborů. Každý je sám za sebe, avšak v mnohém ohledu navazuje na ostatní. V Malichovi se začalo po roce 1988 projevovat pnutí, jež dosud nebylo uzavřeno. Pastely nelze, tak

jako předcházející kresebné soubory, převést na společného jmenovatele, i když jejich zdrojem je energie vnitřního světla. Bezprostředně upoutávají vlastní podmanivou silou, vycházející ze vztahu tvaru a barvy, jež není určena žádnými předem danými harmoniemi a kontrasty. Na monochromní ploše, zhuštěné či vyprázdněné, se během let objevovaly nejrůznější geometrické formy (linie, spirály, vlnovky, ovály, kruhy, obdélníky, čtverce), těla (postavy, hlavy, lebky, oči, nohy, ruce, dlaně), symboly (především kříž), číslice (zejména biblické číslo 666 a ležící osmička jako symbol nekonečnosti), písmena (například velké M jako iniciála Malichova jména), zvířata (pták, kůň, had), přírodní útvary a úkazy (mraky, kopce, duha), předměty (zejména symbol žebříku) i náznaky staveb, které většinou připomínaly autorův rodný dům v Holicích. Jejich větší či řidší výskyt nicméně nijak nenaznačoval určitou vzájemnou vnitřní námětovou návaznost, přecházející z pastelů na pastel. Každý z pastelů mluví především sám za sebe. Rozhoduje energie smyslu, nikoli významu.

K provedení pastelů mohl Malich přikročit až po značně velké výtvarné zkušenosti, již do sebe v uplynulých desetiletích vstřebával, a jež se z jeho nevědomí postupně uvolňovala. Světelné zážitky se někdy podobají, avšak neopakují se. Rozhoduje především jejich údernost. Dění na pastelech lze sotva převést do slov a pojmenovat. „To“, které k Malichovi přichází, může mít různou podobu. Pastely podchycovaly podprahové vrstvy divákovy psychiky, odbourávající dané vjemové rámce, které přetrvávaly v jeho vědomí.

VI.

V dutině světla

„Ta věčná vidění ve mně vlastně překrývala ten věčně známý osud člověka a nabízela vykoupení ve chvilkové radosti a úžasu.“¹¹³

Sítě marnosti a touhy

Koncem devadesátých let ustupuje stranou soustavnost, s níž se Malich zabýval rozměrnými pastely, trvající přes deset let. Na jedné straně se čím dále více věnoval jednoduchým tužkovým kresbám, jež soustředěně po mnoho let vznikaly v nejrůznějších pražských kavárnách mimo ateliér, kdy místo skicáků, jež se přestaly během osmdesátých let vyrábět, používal papír Fabriano, na straně druhé drobným kresbám (kol. 34,7 x 25,6 cm), vytvořeným tužkou, pastelem i pastelkami, jež již nejsou tak barevně důrazné jako předcházející pastely. V obou těchto kresebných polohách se navracel ke svým stálým námětům, příležitostně se v jeho práci pokaždé v nové podobě vyskytujících, jako byl kamenecký kopec, ze kterého stále čerpal vizuální sílu. Do jeho projevu však nepřestávají pronikat nové obsahy, jež někdy zůstávají jen jakoby lehce nahmátnuté. Čím dále více se kresby stávají bezprostředním záznamem pohybu psychické energie. Postihují obecné vztahy: otevřenost a uzavřenost, ohraničenost a uvolněnost. Za nový námět lze označit tři drobné oválné útvary v horní části kresby, z nichž každý byl jiné barvy – červený, černý a bílý. V názvu jedné kresby z roku 2001 Malich tento svůj stav popsal: „Ticho a prázdno ve mně tři barvy kamenů tíživého osudu a světlo oblohy ...“ Trojzvuk červené, bílé a černé, jímž pojednal

kameny, vnesl do jeho obrazivosti nové podněty, jež se objevily na hladině autorova vědomí jako významotvorné světelné signály. Zjevovaly se ve vnitřním prostoru prostoru jeho vědomí. Důležité při tomto průběhu bylo, že se nezříkal těla, že je nepotlačoval a neopouštěl jako mystici při transcendentálním vytržení, aby dosáhli čistého extatického zážitku, nýbrž své tělo nechával vždy přítomné jako jakousi vratkou jistinu, ubezpečující jej o vlastní existenci. Malichovo pohroužení se do sebe vedlo na menších kresbách k čím dále větší odevzdanosti vůči přicházejícímu. Hluboká introspekce nevyvolala autointerpretaci, jež by přiblížila zákoutí umělcovy duše. Na posledních kresbách jako by se ještě více vystupňovala křehkost a zranitelnost výpovědi. Nejzjevnější je to z velkého šedého oválu, vedle nějž je ještě jeden menší, na kresbě pojmenované Marnost (říjen 2001). Šedá procházela celým Malichovým vývojem: na temperách z roku 1960 sjednocovala rozmanitost přírodních zážitků, na reliéfech a koridorech působila neutrálně, na plastikách a kresbách z konce sedmdesátých let stála na přechodu ze světla do tmy, na pastelech z devadesátých let byla nositelem světelného dění a energie. Snad až v této nedávné kresbě byla šedá přímo spojená s marností, jedním ze základních životních pocitů, projevujících se u Malicha již od přelomu padesátých a šedesátých let. V posledních menších kresbách jako by čím dále více odkrýval vlastní proces zvýznamňování, umožňující mu, aby určitému tvaru či barvě vtiskl protichůdné obsahy, zjevující jeho momentální zájmy. Šedá, vyjadřující marnost, se rozšiřuje po ploše, nicméně ještě ji úplně nepohlcuje. Jiná pozdní kresba, nazvaná Prázdnost a ticho ve mně (2000), vystihuje Malichovu představu modrou linií, ohraničující ovoid, uvnitř nějž je bílá. Ovoid, zastupující vnitřní

prostor autora, je dutinou, ve které se odehrává život. Důležitost dutiny pro Malicha vyplývá již z prvních stránek prózy *Od tenkrát do teď* tenkrát, kde se dutina stala prostorovým útvarem, obchvacujícím svět: „... život nastává mým podíváním v dutině světla porušované odrazem světla od ostrých úhlů okna a dveří, má dutina světla v šeru vejce spíš prostorový elipsoid můj, mnou uviděný pro mé probuzení, připravovaný světlem tmy připravovaného dne, toho dne, a toho týdne, toho roku, kteréhokoliv dne tohokteréhokoliv týdne, jednoho roku z těch co mě ještě čekají v tom století v němž jsem se za šera do světla a tmy narodil 18. října 1924.“¹¹⁴ Dutina náležela k jednomu ze základních námětů Malichovy práce: dutina byla před kameneckým kopcem i uvnitř těles, dutý následně byl i ovoid. V zápise z 27. 9. 1972, zabývajícím se zneužíváním vědeckých objevů, podotýkal Malich, že „můj vztah ke světu vlastně vzniká z obav o něj“. Dokládal jej tehdy novým námětem odčerpávání hmoty ze země a následné možnosti vychýlení zemské rotace. V textu se náhle objevuje podtržená věta „Teorie dutin“, upozorňující mimo jiné na autorův zájem o aktuální poznatky z fyziky a přírodovědy.¹¹⁵ Přestože s dutinami uvnitř těles pracoval již dříve, kdy na plochu reliéfu připevňoval duté tyče (*Žlutý reliéf*, 1967), podobající se píšťalám, zřejmě jej dutiny natolik přitahovaly, že 26. 3. 1975 vytvořil kresbu, ve které se zacítil na „prostor mezi tělesy (dutiny v zemi) a prostředí.“¹¹⁶ Malicha stále zřetelněji přitahoval vnitřek hmoty, prázdno v tělesech i mezi nimi. Postupně svůj vztah k dutinám přehodnotil. V poznámce ze skicáku, pocházející nejspíše z roku 1977, týkající se neuskutečněné realizace, se zabýval vnitřním prostorem, souvisejícím se zahlédnutím obou vnitřních světél, který si již spojoval s ovoidem: „1. Kouřové plexisklo, šedá,

bílá, bílé vajíčko 2. Průběh tří křivek (chvění) 3. Jen dutý prostor, vymezený ve tvaru pomyslného vejce a nic.“¹¹⁷ Po polovině sedmdesátých let si Malich ztotožnil dutinu s vnitřním prostorem ovoidu, jako již v předcházejících lineárních drátěných plastikách Světlo – vzduch a Energie, avšak nyní to učinil s podstatným rozdílem: dutina není v prostoru mimo jeho tělo, nýbrž uvnitř něj, kde se projevuje jako světelný úkaz. 16. března 1980 si zaznamenal do skicáku černobílou kresbu z protínajících se sféroidů, již pojmenoval Dutina světla. Dutinu si vztahoval k zornému poli světla, rozkládajícího se před „já“, i ke světlu, odehrávajícímu se v autorově vědomí. Do jak jemných odstínů a smyslových záchvěvů dokázal své představy o dutině světla rozvést, napovídá jeden okamžik z prózy Od tenkrát do teď tenkrát, kdy se probouzí a přechází přes těla spících rodičů: „Jsou to ty dvě dutiny toho vnějšího světla co nad nimi pulsuje zatímco obal jejich vnitřního světla které je v tom vnějším se rozostřuje do tmy, oni o něm možná nevědí ale možná že je někdo z těch dvou již zahlédl a ty dva obaly patří ke každému z těch dvou těl a já již ten vnitřní z těch obalů z toho velkého soustředění toho okamžiku, kdy se něco ve mně rozhodlo že mi dá na vědomí že to existuje, porušuji a pohybuju se již částečně v bílém dni, cítím, že teď porušuji ty dva vnější obaly toho jejich denního světla a pronikám jimi, rozpadávají se, deformují, vibrují, tančí v tvarech, střetávají se, převalují, tvoří jiné záhadné osudové tvary. Mám za sebou tmu jejich světla a brodím se tím světlem netmou jejich probuzení.“¹¹⁸ Přechod od vnitřního světla k vnějšmu po probuzení utlumil prvé, jež bylo pro Malicha podstatnější, a zesílil druhé, účelovější a užitkovější, náležející bílému dni. Na hranici obou světél vznikla šedá, zobrazená rovněž Malichem jako velká,

rozpínající se skvrna na zmíněné kresbě Marnost. „Já jsem náraz bílýho dne v sobě neunes a to vnitřní světlo sláblo,“ tvrdil Malich v *Od tenkrát do teď tenkrát*, „ještě jsem se tak nevzpamatoval, abych tím, co mi bílý den poskytne, dokázal provázet sám sebe. Zdál se být tomu, co se ve mně začalo vytrácet, dost podoben, ale byl, i když mě provázel za bílýho dne, toho dne, který platí za realitu, plný jiných tajemství, ale to bylo tím, že ten vnitřní, netmy nesvětla, té dutiny vnitřního světla, začal splývat s tím elipsoidem toho vnějšího obalu světla, ale úplně nezmizel, jenom se zeslabil. A v ten okamžik, který jsem tenkrát nedokázal pojmenovat a bojím se pojmenovat dodnes, se zrodilo něco, co lidé nazvali marností. Marnost. Patřilo to k pocitu všeho, co obsahovalo tělo i duši.“¹¹⁹

Marnost nemusela být nezbytně spojena s šedou. V próze *Od tenkrát do teď tenkrát* ji v Malichovi vyvolává i jiná barva, dokonce několik různých, postupně se projevujících. Když popisoval kdouli, tvrdil: „Marnost měla barvu kdoulového květu – jediná červená, která smířovala ten stav, barva krve se světlem života v sobě, byla krajní barvou, z níž šla hrůza. Ta červená kdoulového květu byla barvou života stromu, nesla sebou naději obrácenou ke konejšení přírodou, červená krev byla mezní situací živočišného světa, nesla v sobě zrod a konec.“¹²⁰

Marnost byla barvou života a smrti, pomíjejícínosti. Její barva však nebyla jen šedá a červená. Měnila se podle okolností. V dalších větách z *Od tenkrát do teď tenkrát* se z červené stává modrá a žlutá: „Marnost byla energie s povahou vzduchu světla nemodře nebe, byla to barva neviditelně žlutá, protože jinak by všichni museli vidět kudy jsem procházel. Obě ty energie měly schopnost mizet, být odváty, ale někdy tvořily uzly a tam trvaly.“¹²¹ Proti marnosti postavil Malich touhu, neustále

marností pohlcovanou a ohrožovanou, brání jí v jejím uskutečnění: „Uzel touhy a marnosti, oblouk, který se klikatil. Touha, to byla síla, tok v březích marnosti. Touha – něco co se chtělo rozlít a vytvořit tekoucí jezero, ale břehy zmaru a marnosti je ohraničovaly, takže vzlétala do prostoru nad ty břehy a měnila se v jinou energii.“¹²²

Trsy hmoty

Některé Malichovy náměty se objevovaly již v malířství devatenáctého a počátku dvacátého století. Události, jež ve svých pracích zpřítomňuje, jsou utkvěním jedné pohybové fáze. Mnohokrát podotýkal, že viděl v krajině i místech stopy po dějích, jež již dávno zmizely, nicméně se podle něj v prostoru vždy určitým způsobem uchovávaly. Když obrys Kameneckého kopce zúžil na oblouk, pluly kolem něj osamostatněné trsy hmoty. Proces, jímž prošel v letech 1961–1963, má zřetelné analogie s vývojem Kandinského v letech 1909–1911, kdy nahradil napodobivé tvarosloví abstraktním. I Malichovy koridory se dají chápat jako nositelé autonomních psychických a ideoplastických energií primární pocitovosti. Spojnice mezi Kandinským a Malichem jsou především výrazové. Oba se v klíčových letech svého uměleckého zrání zabývali obloukem kopce, nabývajícím na Kandinského obrazech nezávislosti na vnější skutečnosti, až se postupně změnil v čistý geometrizující útvar. Stejně jako u Malicha, i dříve u Kandinského se stal oblouk uvolněným námětem, vymaněným ze souvislosti se zemí a nebem: tkvěl v obrazovém prostoru a barevné hmoty kolem něj proudily ze všech stran, aniž by nacházely někde pevný bod, na němž by mohly zakotvit. Kandinský sice uvolnil realitu z příčinných vazeb a vtiskl obrazu vlastní děj, nezávislý na

jakémkoli napodobení, nicméně ani v rozhodujících letech, kdy přecházel z jednoho názoru k druhému, se nevzdával narativnosti a nepřestával odkazovat k realitě mimo obraz. Jiným námětem, v němž se Malich shodoval s Kandinským, byl zájem o ovál, k němuž Kandinskij dospěl krátce po první světové válce, kdy se mu jeho vnitřní prostor stal nositelem dramatického dění, a zájem o ohraničení obrazového pole vnitřním rámcem, vedeným při okraji zvoleného formátu, jímž se Malich zabýval v letech 1961–1962. Když Malich v roce 1963 přešel od temper krajin k čistě geometrickému výrazu, uskutečnil obdobný proces jako Kandinský mezi ranou „expresionistickou“ mnichovskou periodou a následující „spekulativní“ výmarskou. Oba autory rovněž spojovaly přesahy mezi smyslovým vjemem a nadsmyslovou zkušeností. Zatímco v šedesátých letech dvacátého století se Malichovy reliéfy a plastiky srovnávaly se sovětským konstruktivismem, někdy dokonce ne příliš vhodně s žakovskými pracemi z výmarského a desavského období Bauhausu, čímž (podle dobového hodnocení) překonávaly tehdy přebujelý romantický subjektivismus, v sedmdesátých a osmdesátých letech se naopak: prudké vize obracely do vnitřního prostoru „já“, uzavírajícího se vůči vnějšímu okolí. Tyto mezní případy lze ahistoricky vyhrotil jako co nejprotichůdnější a nejprotikladnější typy přístupů, je těžko představitelné, že by oba zároveň mohly být obsaženy v díle jedné osobnosti. Představovaly nejspíše hranici rozpětí v rámci jednoho toku celkového, po mnoho desetiletí se vyvíjejícího tvůrčího gesta. Práce, jež jsou výrazově a významově rozdílné, se vnitřně podobají a vzájemně doplňují, pokud jde o techniku a způsob provedení. Zbavily Malicha názorové jednostrannosti. Přechodem z jednoho výrazu k

druhému však nebyl vyjádřen obvyklý tvůrčí model vnitřního přetlaku, kdy v okamžicích vyvrcholení jedné představy jako by samovolně a nečekaně nastala přeměna původního záměru v opačný, než dosud sledovaný. Malichovi šlo spíše o souvislost skrytého monologu, kladoucího si obdobné otázky o smyslu přírody, života a světa, na něž si dával pokaždé různé odpovědi, podle toho v jakém období se nacházel.

Malichův projev má hlubší dějinné předpoklady, než by se mohlo zdát. Lze zmínit romantismus i radikální barok. S romantismem se dají spojit nejen obě Vnitřní světla a různé zachycené trhliny v prostoru, ale i celkové autorovo pojetí přírody a těla. V jeho skicácích z poloviny sedmdesátých let se příležitostně objevují výpisky z Novalise a Charlese Baudelaira. K romantismu odkazují příležitostné náměty dvojníka a rozdvojení z prózy *Od tenkrát do teď tenkrát*, kdy se zmiňoval, že jednou na Václavském náměstí potkal sám sebe: „... jedu přes Václavský náměstí, tramvaj zastaví a na refýži stál můj otisk. Bílej, s velkejma pihama, zelenýma očima a měděně ryzatej a byl krásnej. Já ovšem z tý hrůzy jsem těch pih pozbyl a ze zelenejch očí se staly hrůzou přijatelný šedězelený a bílá mýho ksichtu a těla zružověla věčným studem z vychcaností těch vzdělanejch, který mě chtěj zničit sterilitou svýho vnímání ...“¹²³ V jiném okamžiku v *Od tenkrát do teď tenkrát* zase pozoroval scénu z jiného místa, než na jakém se bezprostředně nacházel: „... měl jsem pocit, že se tu sám dívám od stropu kovárny a hlavou jsem vnikl do toho prostupného obalu.“¹²⁴ Další weinerovský motiv rozdvojení připomínal stav, kdy psal svoji prózu a současně seděl i na místě, jež se chystal slovně vylíčit, které však již mnoho let neexistovalo: „Ale já sedím v Umprum bufetu a taky na břehu na tom místě, který už

neexistuje, je zavezeno a je dnes nejméně 5 m pod zemí. Vydává zvláštní světlo, měkké obrovské množství temně zářících bodů vedle sebe, ve všech směrech bez středu, není a je to plocha, je to protnutí mnohosti těch bodů vedle sebe do nedohledna omezených tím spočinutím, ale ty body září, chvějí se, jednou září jako parabola – ale je to prostor – otevřená k nebi a tam splyne s oblohou vesmíru, jindy je to 3/4 koule s uříznutým dnem obráceným k zemi ...“¹²⁵ Malich se dokonce jako romantik ztotožnil s tímto neexistujícím místem natolik, že tvrdil, že: „... mám v sobě hrob záře toho místa, hrob záře toho místa, vytržení, uvidění jiné i obyčejné radosti, tady u stolu, kde jsem pozoroval kravskou hlavu vzniklou osvětlením prstů levé ruky držících cigaretu...“¹²⁶ K romantismu odkazovaly i další motivy z *Od tenkrát do teď tenkrát* a ostatních kratších Malichových písemných záznamů. Zejména se týkaly vztahů černé a bílé, jejich přesahů a vzájemných zrcadlení, kdy se ze tmy stávalo světlo a ze světla tma, jedno vplývalo do druhého, avšak zároveň si uchovávalo svoji protikladnost, danou nemožností vzájemného ztotožnění.

Vztah Malicha k baroku je dlouhodobější. Odkazuje k širší tradici barokní vznícenosti, jež se mohla projevit již na tužkových kresbách aktů z konce padesátých let, zachycujících průlom ostrého zrakového zážitku do přepjatě odhmotněného: cesta od bezprostředního počítku k hlubším citovým vrstvám souvisela s posunem od statických jevů k dynamickému dění, kdy se pevná hmota uvolňovala ze svého základu a plula či se vznášela obrazovým polem. Malich byl barokem obzvláště upoután kolem roku 1967 v období, kdy se zabýval koridory. Díky sochařskému sympoziu v Hořicích měl možnost navštívit po 33 letech Kuks i Betlém, kde dospěl k závěru, že je třeba „...

uvidět starý problém nově. Donutí nás k opačnému řešení. Dotek ducha velkého člověka, jímž Braun byl, nás utvrdí v cestě.“¹²⁷ Do Malichových úvah ve stejném roce pronikaly i barokní formy, jež objevil, když přeměňoval kruh v elipsu, vznikající podle něj tlakem energie na kruh, jehož tvar se mění, aby si zachoval svoji soudržnost. Oproti elipsám ze druhé poloviny šedesátých let u ovoidů z přelomu sedmdesátých a osmdesátých let šlo o obrácený postup. Představovaly rozevírající se vnitřní prostor, opisující tělo, zárodek vyzařujícího života, ochranu, bránící člověka před tlakem zvenčí. Malich měl blízko ke konvexně a konkávně prohnutým plochám barokního umění. Z dynamického baroka se dá odvodit jeho pojetí roviny jako pole nabitého energií a tvaru jako nositele senzitivního dojmu.

Díky těmto formálním a obsahovým přesahům k romantismu a baroku lze Malichovo dílo zařadit do širší tradice evropského umění, do souvislostí, představujících stále živý zdroj, na nějž se vlastními pracemi jakoby nevědomě rozpomínal. Vystavávají tak nejružnější výtvarná srovnání, dokládající mnohoznačnost jeho díla. I přes tyto souvislosti je nemožné Malichův projev výlučně spojit s jednou vývojovou linií či výtvarnou tradicí českého a evropského umění. Byl nositelem střetu a protikladů: na jedné straně chladných, puristických tvarů, na druhé ostrých barevných kontrastů.

Světlo a hmota, uchopená jako hraniční působení energie, jsou v Malichově pojetí často zdrojem tvaru, postihovaného jen jako pružná mez vnějšího a vnitřního. Jeho tvorba by se dala snadno rozdělit na dlouhé období před objevem „já“ v roce 1976 a po něm, na desetiletí, kdy dutina existovala mimo něj jen jako subjektivní pojetí objektivního tvaru, a na roky, kdy její rozsah

vymezoval vlastní pohled, daný zorným polem. Přestože se i před rokem 1976 veškeré znázorňované dění k „já“ obracelo, nepromítalo se ještě do uskutečňované práce. Vlastní provedení odůvodňoval vnitřní zážitek, opodstatňující sdělení.

Sváry nebe a vesmíru

Malichovy práce určují obecnější roviny než čistě estetické či výtvarné. Vede je touha po vyrovnání neslučitelného, o němž se zmiňoval v próze *Od tenkrát do teď* tenkrát, když psal, že je třeba vnitřně zvládnout svár nebe a vesmíru, dvou mohutností, ovlivňujících lidský život, jejichž působení na sobě fyzicky pociťoval. Polarita nebe-vesmíru je v próze *Od tenkrát do teď* tenkrát mnohokrát připomínána. Představuje jakýsi její stálý, znovu a znovu se vynořující námět, jenž je smyslově postižitelný pouze ze stránky nebe, kdy může být nahlédnut bezprostředně zrakem. Činnost vesmíru se projevuje pouze někdy a zjevuje se prostřednictvím nejrůznějších přírodních událostí či katastrof, ovlivňujících zpětně člověka i přírodu. Obě oblasti, stojící proti sobě, musejí být v souladu, aby mohl Malich soustředěně pracovat. Poprvé si snad zlom nebe a vesmíru uvědomil, když pozoroval cesty vedoucí přes kamenecký kopec, které již na lineárních kresbách pokračovaly do nebe, nicméně míjely vesmír. Bylo to kolem roku 1960. Při rozlišování mezi nebem a vesmírem Malich podotýkal, že nebe se nikdy nemohlo stát vesmírem, že ačkoli měl vesmír své nebe a nebe svůj vesmír, jedno ve druhém se zrcadlilo, avšak nikdy nedocházelo k jejich splynutí či ztotožnění: „... i když mí rodiče se rozhodli, že budu bez vyznání, pořád jsem bral spíš to nebe, i když jsem tentokrát spěl středně a vysoce vzdělanej vstříc Keplerovi, Koperníkovi, Newtonovějm zákonům, teorii

relativity, kvantový teorii, thermodynamickejm zákonům a jinejm, o kterých jsem později četl ...“¹²⁸ Na přelom nebe a vesmíru Malich narážel i při pozorování střechy hořícího domu: „Při pohledu po jejím 45 stupňovém zešikmení se rozjížděl můj zrak do nebe ... Můj pohled, jemuž nezabránilo, aby se po té šikmé ploše střechy dostal přes nebe do vesmíru a tam se zhroutil, přestože ten lidskej zrak je taky omezenej a je vymyšlenej tak pro to nebe, protože ten svět vnímanej přes drobnohledy, mikroskopy, nebo dalekohledy a teleskopy je mnohem složitější, střízlivější, až hrůznej a lidi si počínají přes všechno vidění raději v rámci nebe, aby se z toho neposrali, protože všechno co vědí, raději na sebe nevztahujou ...“¹²⁹ Vesmír nebyl jen záležitostí vědy. Projevoval se v bouřce a při požáru. Když Malich vzpomínal na bouřku nad Chrudimí, tvrdil, že „tato bouře byla bouří všech bouří nebeskýho a vesmírnýho původu mého dětství ...“¹³⁰ Jak silný to byl zážitek, napovídala hořící svíčka, zapalovaná při bouřkách, která však v jeho očích nestačila: „... a spíš jsem domlouval těm v nebi, aby neblbli, i když za to možná nemůžem, protože ten vesmír se na ty malichernosti nemohl dívat a domlouval jim tím zvláštním způsobem ...“¹³¹

Jednota světa

Malich svými pracemi sledoval podstatnější zkušenost, než lze pouze vytušit z jejich vnímání. Přesahují čistě estetickou stránku výpovědi. Navracel se jimi do období, potlačeného dospíváním, o němž se zmiňoval v próze *Od tenkrát do teď tenkrát*: „Kdybych se toho všeho dramatickýho dění, toho kousku země, na němž stála chalupa, v jejíchž prostorech žil bratr se sestrou, nebyl zúčastnil v takovém věku, kdy vám dospělí naháněj strach

pokračovat v životě, protože až do té doby, dokud si nevšímate toho jejich dospělýho těla a mozku, je všechno v pořádku a pociťujete i přes to, že víte strašně brzy, že taky musíte umřít, jednotu světa, tak by mně to místo nakonec tolik nedráždilo představivost a neshledal bych je tolik bohatým.“¹³² Malichovy práce jsou o ztrátě prvotní zkušenosti, jsou prodlouženým odrazem a zesilující se ozvěnou uměle a násilně přerušného toku původního vnímání. Neodkazují však k idylickému bezčasí, nacházejícímu se nad a mimo určité místo. Na rozdíl od Poussinových poutníků si Malich od dětství uvědomoval, že součástí života je i smrt. V jeho „jednotě světa“ je obsaženo vědomí vlastní konečnosti, člověk je podroben přírodnímu rytmu, z něž se daří vymanit pouze chvilkovým světelným zážitkům, přenášejícím jej mimo omezený čas a prostor.

Ačkoli Malichova práce prodělala během více než čtyřiceti let protichůdné výrazové změny, procházely jí a sjednocovaly ji stále zkušenosti, bez nichž by nebyly myslitelné jeho rychlé názorové a stylové posuny. Poskytoval je trs hluboce a dlouhodobě zažitých, doplňujících se pocitů z několika silných přírodních zážitků, vynořujících se často nečekaně, ve chvílích, kdy by se sotva dalo předpokládat, že se jimi Malich bude ještě zabývat. Jejich opětovné, příležitostné návraty zakládají skrytou osu autorovy tvorby, zajišťující vnitřní spřízněnosti jednotlivých prací i celých souborů. Napověděla to poslední drátěná plastika, Lidskokosmická soulož, přehodnocující smyslový vjem, který se mění ve vzrušenou světelnou vizi: prostor, soustředěný do jednoho bodu, se vzápětí rozšiřuje do všech stran, čas, omezený na jeden okamžik, bezprostředně přechází do věčna. Vyjádření uvedeného děje, označitelného za Malichovo stěžejní téma, jej dlouho nutilo nacházet náměty, propojující jeho zkušenost se

zemí a nebem. Na jedné koláži-objektu z roku 1963 si krajinu podstatně zjednodušil: postavil proti sobě hmotný povrch z úlomků kovu, drobných kaménků a písku a ocelově šedou oblohu. Pojetí země a nebe jako tíže a lehkosti, převažující v Malichově práci od konce padesátých let, vyvrcholilo ve figurální Lidskokosmické souloži, v níž tematizoval přesah od těla a země do duše a nebe, ustavující základní rámec jeho tvorby, představující jakousi její vnitřní pružinu.

Zřejmě nejnosnějšími zkušenostmi z celé Malichovy práce se stala jednak ztráta zemské přitažlivosti, kterou si uvědomil kolem roku 1960 na kameneckém kopci, jednak objev vnitřního světla uvnitř vlastního uzavřeného těla v roce 1977. Otevíraly mu cestu do nadsmyslových a mimosmyslových oblastí, i když každá jinak. Zatímco smysly měly své hranice, jejichž jemnost se snažil Malich dovést do co nejzvrstvenější a nejpodrobnější podoby, oblast, rozkládající se za nimi, se zdála být bez hranic, a to, ať šlo o vnitřní obal, rozevíraný a zprůhledňovaný, deformovaný jen proto, aby mohl být osvobozen jeho vnitřní prostor, či o světelnou energii, rozlévající se ve vědomí, jež do něj přicházela z různých stran.

Od konce padesátých let provázelo Malichův zážitek odhmotnění. Jakmile empirický dojem přešel v transempirický, zbavil se jakýchkoli příčinných vztahů a k zobrazení přistupoval nezávisle: vztahy nebe – dole, vlevo – vpravo, pro něj nabyly jiného významu, jenž nemusel dodržovat shodu s vnější skutečností. Smyslové zkušenosti nabývaly charakteru duševních vznětů. Malich odhmotnění co nejrůzněji tematizoval, ať narušením statického tvaru jako na plexisklových krabicích, či světla uvnitř sama sebe, jehož zkušenost převedl do trojrozměrných drátěných plastik. Jediné,

co jej svazovalo, byla tíže hmoty a pružnost použitého materiálu. Svým zrakem pronikal tvary, viděl za věci, procházel jimi a přisvojoval si je. I když se snažil od země odpoutat, nemohl ji úplně potlačit. Její kusy nechal volně plynout vesmírem, stejně jako duše mrtvých i žijících, či abstraktní znaky a zlomky zahlédnutých jevů. Nebyl mu daleký vír, jenž jako jakousi vlnu života, unášející lidská těla zobrazil William Blake a později František Kupka v kresbě *Rytmus historie* (1907).

Bylo mnohokrát podotknuto, že hlavní jistiny Malichovy práce zjevují tři základní náměty, představující její nosné ideogramy, postižitelné výraznou lineární zkratkou – Kamenecký kopec, vejce a trhlina, jež jsou jakýmsi echy jeho vnitřního prostoru. Vyjadřují kontakt pozemského s nebeským. Každý obsahoval různé významy, proměňující se během celé jeho tvorby: oblouk kameneckého kopce přinášel styk hmotného s nehmotným, ovoid vyjadřoval vzdušné víry i prvopočátek života či auru, ochraňující každého jedince. Stala se dutinou, určující hranice vidění. Trhlina byla nejen průnikem do jiného prostoru, vyplněného šedou pulzující hmotou, ale zjevovala rovněž smysl života. Každý z těchto tvarů se v Malichovi objevoval v různých podobách a odlišných souvislostech, příležitostně se vzájemně pronikaly, avšak vyskytovaly-li se společně na jedné kresbě, často dostávaly protikladný smysl.

Od začátku šedesátých let pracoval Malich s neuchopitelnými jevy. Stíral rozdíly přímého vjemu a uplynulé události tak, že počitek i vzpomínkový obrazec pro něj měly stejnou platnost. Obojí mu představovalo jen průchozí bránu. Vidění vyvolala nutnost zkratkového výrazu, zhušťujícího podstatné životní okamžiky do několika světelných záblesků.

Malicha nelze označit ani za neokonstruktivistu, ani za mystika, jeho projev ani za intelektuální, ani za spirituální, stejně jako jeho přístup se nedá opsat jako vykalkulovaný či spontánní. Dokázal se pohybovat na hraně zkušenosti, jejímž základním rysem byla protichůdnost a opačnost. Geometrizující tvarosloví si neosvojoval proto, aby ještě více vyzdvihl a podtrhl jeho jasnost a čistotu, či aby se jej doslovně držel a choval se k němu jako k neměnné svátosti, nýbrž proto, že dávalo pevnou formu jeho „baroknímu“ vzmachu, stejně jako se ocitl na prahu mediumistického výrazu, avšak od jeho přijetí si uchovával chladný a zdrženlivý odstup. I když rozum přehodnocoval vizí, nezříkal se rozvahy, jež nijak nepotlačovala jeho pocitovost a bezprostřednost. Malich se sice nechal vést svým vnitřním smyslem, avšak zároveň přesně ovládal tvarosloví, jímž svá vidění spoutával. Každá jeho práce je záznamem procesu, dění, jež se zastavilo v určité chvíli – ať šlo o koridory z šedesátých let, či o pastely z devadesátých let – které nemělo okultní či spiritistické pozadí, zjišťované od osmdesátých let dvacátého století u původních představitelů raného abstraktního umění. Spíše než tyto oblasti Malicha přitahovaly objevy ve vesmíru a přírodě. Místo aby studoval časopisy o výtvarném umění, sledoval Vesmír, z nějž si často do skicáků vypisoval dlouhé pasáže.¹³³ V roce 1973 dokonce vystoupil se svou přednáškou na setkání umělců, fyziků a přírodovědců v pražském Planetáriu.¹³⁴

Tvorbu Karla Malicha neprostupuje od nejranějších let do současnosti jeden výtvarný názor. Jeho práce, odrážející nepřetržité vnitřní vztahy a rozpory, poskytují široké pole výkladovým možnostem. Sotva kdy budou vyčerpány všechny významy, tkvící v každém bodu či tvaru. Vzájemně se

podporují, střetávají a doplňují. Vidění, přesahující hranice optického vjemu, je spojnicí, odkrývající původní, dodatečnými znalostmi nezátížené vrstvy lidského vědomí i kolektivní archetypální symboly. Malich uchovává kontakt s nevědomými zdroji, přednost má sdělení, nikoli esteticky účinné provedení, jež může být vnější překážkou, zabraňující v plném vyslovení obsahu zážitku. U vlastních pastelů bylo vlastní zření někdy tak silné, že přesáhlo ustálené představy o kompozici, proporcích, kontrastech. Malichova zkušenost, pohybující se na samé hranici únosnosti výrazových prostředků, se rozpíná od nudného okolí po astrální vize, od vedlejších událostí po nosné životní zkušenosti. Několikrát podotkl, že na pozadí plastiky *Ještě jedno pivo?* chtěl do stěny ze spleti drátů vymodelovat věčno. Neprovedený úmysl, jenž by dával plastice další smysl, souvisel s námětem, který se před ním objevil ve stejném období – křížem jako symbolem smrti (viz připomenutá kresba *Já a znamení smrti* z roku 1976). Protiklady smrti a věčna ustavují základní významové rozpětí Malichovy současné tvorby, napovězené již v jeho práci ze začátku šedesátých let. Ubíjející každodennost a vykupující vize otevřely pole pro množství formálně a smyslově odstíněných zážitků, přecházejících mezi oběma póly. Malichovi přinášely vize zadostiučinění, vyřazující jej z žité všednosti: „Ten život je divná mechanika založená na ubývání až do hrobu, zatímco na její údržbu musíme vynaložit tolik sil. Celý život, když bych k své nedokonalosti přičetl vteřinová vidění, může, ať je jakkoli dlouhý, trvat jen pár minut a to byl dost intenzivní. Bílý den je jen odleskem původního vidění.“¹³⁵ Bolest, vyplývající z pobytu na tomto světě, dodatečně oddalovala krátkodobá slast zastiňující pocity marnosti a děsu.

Malichův všezahrnující pohled obsahuje výrazné rysy touhy po ztracené „jednotě světa“, jak o ní psal v próze Od tenkrát do teď tenkrát. Návratem k této „jednotě světa“ nebyla souhrnná syntéza, tedy způsob pojetí, jež vášnivě odmítal, nýbrž analýza, prohloubené poznání jednoho jevu, jemuž předcházela intuitivně tušená představa celku. Za zkušeností s konkrétním zážitkem, vázaným na daný čas a prostor, se autorovi zjevovala úplnost, výtvarně vyjádřená nejčastěji ovoidem. Nezůstal nikdy spoutaný převzatým tvarem a spokojený s probíhajícím stavem. Pevná forma mu byla výzvou k přehodnocení. Snažil se vyzdvihnout její jedinečné a neopakovatelné stránky. Přestože se jako výtvarník vztahoval různě k prostoru, důležitější byl pro něj čas – jiný, než přesně měřitelný a odpočítatelný. Malichovy vnitřní představy zpravidla nečekaně začínaly, určitou dobu trvaly a nenávratně mizely. Tento děj se týkal reliéfů z šedesátých let i pastelů z let devadesátých. Malich odmítal neměnnost, stálost objektivní struktury, rozpínající se nad daným časem a místem. Svět byl pro něj prvotním smyslovým zážitkem, jehož výtvarné uchopení promítal do tvarů přírodních i geometrických, předem daných či nevědomých. Stal se mu nenávratně míjejícím tokem energií, projevujících se v šedesátých letech prostřednictvím tvarů, v osmdesátých a devadesátých letech především barev. Přírodní události v Malichově pojetí pohlcovaly a podrývaly odosobněný řád. Přestože prošel mnoha protichůdnými obdobími, jež by se mohla i vylučovat, propojovalo je volně několik stálých zážitků a tvarů. Lze-li uvažovat o jednotě Malichovy tvorby, nikoli jen o „jednotě světa“, po níž toužil, byla vyloženě soudobá: vyrůstala ze svárů a protikladů, jejichž různé výtvarné pojetí jistily silné smyslové a mimosmyslové zkušenosti.

Poznámky I – VI:

- 1/ Rovněž první samostatná výstava Karla Malicha proběhla ve výstavní síni Hollar v roce 1964.
- 2/ Písemné sdělení Karla Malicha autorovi monografie z konce osmdesátých let dvacátého století.
- 3/ Karel Malich, *Od tenkrát do teď tenkrát*, Trigon, Praha 1994, s. 18.
- 4/ Malich, viz pozn. č. 3, s. 16.
- 5/ Písemné sdělení Karla Malicha autorovi monografie z konce osmdesátých let dvacátého století.
- 6/ Zápis do skicáku ze srpna 1978.
- 7/ Mnoho zážitků Karla Malicha z pobytu v přírodě by se dalo srovnat se zážitky Josefa Šímy. Viz: František Šmejkal, Josef Šíma, Praha 1988. U obou umělců však byla výtvarná interpretace těchto zážitků rozdílná.
- 8/ Jiří Padrta, Karel Malich, Hollar, Praha 1964, nestr. (kat. výstavy).
- 9/ Alexej Kusák, Karel Malich, *Hovory 21*, Výtvarná práce 15, 1967, č. 25, 14.12., s. 6.
- 10/ Nedatovaný záznam Karla Malicha, pravděpodobně ze druhé poloviny šedesátých let.
- 11/ Viz pozn. 11.
- 12/ Vojtěch Lahoda, Karel Malich a proměny smyslovosti, *Umění XXXVII*, 1989, č. 5, s. 415–426.
- 13/ Kusák, viz pozn. 9.

- 14/ Jiří Padrta, Karel Malich, Plastiky, reliéfy, Galerie na Karlově náměstí, Praha, 1966 (kat. výstavy).
- 15/ Carola Giedion-Welcker, Ursprunge und Entwicklungswege des heutigen Reliefs, 1961.
- 16/ Piero Manzoni, Paintings, reliefs, objects, Tate Gallery, London, 1974, s. 46–47.
- 17/ Snad ještě blíže než Strzemiński byl Malichovi Henryk Stażewski, a sice oběma svými zlomovými tvůrčími obdobími, jednak na začátku třicátých let, kdy vytvářel bílé monochronní obrazy, členěné pouze odlišnými fakturami, jednak začátkem šedesátých let, kdy vznikaly bílé reliéfy, jež s Malichem souvisely.
- 18/ Władysław Strzemiński, Unism in Painting, in: (výstavní katalog) Constructivism in Poland, Museum Folkwang, Essen, 1973, s. 85–95.
- 19/ Zápis do skicáku z období 8.3. – 3.4. 1974.
- 20/ Vyhledávají-li se souvislosti mezi Malichem a ranou sovětskou avantgardou dvacátých let, lze v tomto případě uvést geometrizující lineární obrazy a kresby Alexandra Rodčenko z období 1919–1921, jejichž zásady Rodčenko shrnul v manifestu Linearismus, jenž však v době svého vzniku zůstal nepublikován.
- 21/ Kusák, viz pozn. 9.
- 22/ László Moholy-Nagy, Od materiálu k architektuře, Triáda, Praha 2002, s. 113–152.
- 23/ V próze Od tenkrát do teď tenkrát Malich dokonce poznamenal, že „hledání bílé a černé bylo uvědomování si domova“. Kontrast bílé a černé mohl mít nejružnější předmětnou podobu. Během textu se Malich zmiňoval o bílém čápu, tvarohu, mraku, sněhu, prostěradle, vápnu, a o černé

vráně, sazích, kmeni, hnízdě, noci. Bílá mu znamenala naději a život, černá „naprosto mrtvou hmotu“. Malich doznával, že „přijímal obě, jakože k sobě patří a staly se mezními hranicemi světla a barvy“.

24/ Jiří Padrta, Pracovat v souladu s kosmem a živly, Výtvarné umění, 1969, č. 1, s. 2–15.

25/ Malichův text pochází z katalogu Hořického sochařského sympozia, in: Symposium 67, Hořice v Podkrkonoší, 1968, s. 26.

26/ Písemné sdělení Karla Malicha autorovi monografie z konce osmdesátých let dvacátého století.

27/ Kusák, viz pozn. 9.

28/ Padrta, viz pozn. 24, s. 14.

29/ Některé zveřejnil Jiří Padrta, viz pozn. č. 24, s.14, jiné Vladimír Burda, in: Sázím na skvělost ducha (rozhovor s Karlem Malichem), Listy 7–8, 19.12. 1968.

30/ Padrta, viz pozn. 24, s. 14.

31/ Padrta, viz pozn. 24, s. 15.

32/ Padrta, viz pozn. 24, s. 14.

33/ Padrta, viz pozn. 24, s. 5.

34/ Modrý koridor může být chápán i jako poslední výrazná manifestace modré po jejím významném uvedení na uměleckou scénu Yvesem Kleinem koncem padesátých let dvacátého století.

35/ Malich se o Malevičovi mnohokrát zmiňoval: „V roce 1960 jsem jel do Sovětského svazu, abych viděl ruské konstruktivisty a hlavně Maleviče, bohužel se mi nic vidět nepodařilo. Poprvé jsem uviděl Maleviče v kopii v Lodži a teď v Londýně a v New Yorku asi šest jeho obrazů. Stále mě vzrušuje, ale dnes již v jiném smyslu.“ Kusák, viz pozn. 9, s. 6.

- 36/ Padrta, viz pozn. 24, s. 3.
- 37/ Padrta, viz pozn. 24, s. 5.
- 38/ Viz katalogy výstavy: Konstruktive Kunst aus der Tschechoslowakei, Galerie im Erker, St. Gallen, 1972 (ed. Dietrich Mahlow); Poezie racionality, České muzeum výtvarných umění, Praha 1993 (ed. Jan Sekera, Josef Hlaváček).
- 39/ Padrta, viz pozn. 24, s. 6.
- 40/ Z. Volavková-Skořepová, Myšlenky moderních sochařů, Obelisk, Praha 1971, s. 417–422.
- 41/ Moholy-Nagy, viz pozn. 22, s. 152–153.
- 42/ Z. Volavková-Skořepová, viz pozn. 40, s. 426.
- 43/ Padrta, viz pozn. 24, s. 11.
- 44/ Burda, viz pozn. 29.
- 45/ Padrta, viz pozn. 24, s. 13.
- 46/ Padrta, viz pozn. 24, s. 15.
- 47/ Michel Ragon, Kde budeme žít zítra, Mladá fronta, Praha 1967, s. 54.
- 48/ Ragon, viz pozn. 47, s. 60.
- 49/ Karel Malich, Záznam ze skicáku, Umění XLIII, 1995, s. 291.
- 50/ Ragon, viz pozn. 47, s. 60.
- 51/ Ragon, viz pozn. 47, s. 56.
- 52/ Ragon, viz pozn. 47, s. 56.
- 53/ Padrta, viz pozn. 24, s. 11.
- 54/ Burda, viz pozn. 29.
- 55/ Zápis do skicáku z května 1968.
- 56/ Viz pozn. 55.
- 57/ Jiří Padrta, Prostor v díle Alberta Giacomettiho, Výtvarné umění, 1963, s. 158.
- 58/ Z. Volavková-Skořepová, viz pozn. 40, s. 431.

- 59/ Zápis do skicáku z roku 1967.
- 60/ Obdobné Malichovy dotazy se začínají stupňovat ve skicácích z konce šedesátých let.
- 61/ Zápis do skicáku z období: červen - srpen 1972.
- 62/ Zápis do skicáku z 5. 11. 1969.
- 63/ Zápis do skicáku z 2. 8. 1971.
- 64/ Josef Kroutvor, Spirála jako projekt, Výtvarná práce, 1970, č. 9, s. 7.
- 65/ Zápis do skicáku z 23. 8. 1969.
- 66/ Malich, viz pozn. 49, s. 291.
- 67/ Zápis do skicáku z 2.3.–15.6. 1973.
- 68/ Malich, viz pozn. 49, s. 293.
- 69/ Zápis do skicáku z 8.3.–3. 4. 1974.
- 70/ Viz pozn. 69.
- 71/ Zápis do skicáku z 2.4.–28.4. 1974.
- 72/ Zápis do skicáku z období 23.–30.7. 1976.
- 73/ Ernst Mach, Analyse der Empfindungen, Jena 1900, s. 13.
- 74/ Zápis do skicáku z 10. 8. 1976.
- 75/ Zápis do skicáku z 30. 7. 1976.
- 76/ Zápis do skicáku z období 1.–5.9. 1976.
- 77/ Zápis do skicáku z období 1.–5.11. 1976.
- 78/ Zápis do skicáku z období 1.–5.9. 1976.
- 79/ Zápis do skicáku z 5.9. 1976.
- 80/ Zápis do skicáku z 26.9. 1977.
- 81/ Zápis do skicáku z 8.9. 1977.
- 82/ Zápis pochází z roku 1979.
- 83/ Zápis byl učiněný na samostatném papíře, mimo skicáky.
- 84/ Zápis do skicáku z 2. 3. 1978.
- 85/ Zápis do skicáku z 18. 5. 1978.

- 86/ Nedatovaný zápis, pocházející ze druhé čtvrtiny roku 1978.
- 87/ Nedatovaný zápis, pocházející ze druhé čtvrtiny roku 1978.
- 88/ Helena Petrovna Blavatsky, *Esoterik, Nachgelassenen Schriften*, Lipsko, 1906, s. 543. Malich k auře přistupoval především jako výtvarník přitahovaný barevnými světelnými energiemi. I když si uvědomil dalekosáhlý význam aury, jak jej zejména vymezovala Helena Blavatská, zajímaly jej zejména optické hodnoty. Nechápal auru jako jasnozřivec, usuzující například z její podoby na další osudy člověka.
- 89/ Písemné sdělení Karla Malicha autorovi monografie z konce osmdesátých let dvacátého století.
- 90/ Písemné sdělení Karla Malicha autorovi monografie ze začátku devadesátých let dvacátého století.
- 91/ Zápis do skicáku z února 1980.
- 92/ Zápis do skicáku z února 1980.
- 93/ Malichova autobiografická práce *Od tenkrát do teď* tenkrát vznikala na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let dvacátého století. Malich ji psal přímo do skicáků po kavárnách, aniž by ji jakkoli po sobě upravoval, či do ní vnášel stylistické či kompoziční změny. Dokonce nelze říci, zda ji po sobě znova četl. Práce *Od tenkrát do teď* tenkrát se odehrávala pouze na několika místech v Holicích: v autorově rodném domě, v bezprostředním okolí a na kameneckém kopci.
- 94/ Text byl zveřejněn jako příloha katalogu. In: *Kresba, Orlická galerie umění, Rychnov nad Kněžnou*, 1980, nestr.
- 95/ Malich, viz pozn. 94.
- 96/ Malich, viz pozn. 3, s. 45.
- 97/ Malich, viz pozn. 3, s. 50.

- 98/ Malich, viz pozn. 3, s. 16–17.
- 99/ Důvody vzniku Kavárny poodhaluje autorův dodatečný zápis: „... když jsem se sehnul, abych si podal spadlou tužku na podlahu kavárny, cítil jsem, jak se se mnou posunul celý ten prostor a jak se přemísťuje a že má i jinou chuť. Proto jsem tu kavárnu udělal, jinak jsem mohl udělat místo ní i jinou věc. Rozhodující bylo, že se sehnutím a pootočením se událo to, co bylo provázeno tímto uvědoměním, chutí pootočeného prostoru a tmy za mnou.“
- 100/ Malich, viz pozn. 3, s. 62.
- 101/ Malich, viz pozn. 3, s. 62.
- 102/ Zápis je proveden na kresebném rozvrhu věčna, na němž si autor ujasňoval jeho provedení.
- 103/ Viz pozn. 102.
- 104/ Tomáš Vlček, Dvě máchovské reflexe nad dílem Karla Malicha, in: Karel Malich, Galerie hlavního města Prahy, 1990, s. 2–6.
- 105/ Malich, viz pozn. 3, s. 15.
- 106/ Malich, viz pozn. 3, s. 53.
- 107/ Zápis nazvaný Spatřil jsem věčno, datovaný 12.4. 1983, byl provedený na samostatném papíře.
- 108/ Petr Wittlich, Edvard Munch a české umění, Umění XXX, 1982, s. 441.
- 109/ Padrta, viz pozn. 24, s. 11.
- 110/ Padrta, viz pozn. 24, s. 13.
- 111/ Roger Gilbert-Lecomte, Čím by mělo být malířství, čím bude Šíma, Musaion, 1929, č. 8, říjen, s. 173.
- 112/ Roger Gilbert-Lecomte, viz pozn. 111, s. 173.
- 113/ Malich, viz pozn. 3, s. 93.
- 114/ Malich, viz pozn. 3, s. 10.

- 115/ Zázpis do skicáku z 27. 9. 1972.
- 116/ Zázpis do skicáku z 26. 3. 1975.
- 117/ Nedatovaný zázpis, pocházející pravděpodobně z roku 1977.
- 118/ Malich, viz pozn. 3, s. 11.
- 119/ Malich, viz pozn. 3, s. 11.
- 120/ Malich, viz pozn. 3, s. 80.
- 121/ Malich, viz pozn. 3, s. 80.
- 122/ Malich, viz pozn. 3, s. 80.
- 123/ Malich, viz pozn. 3, s. 67.
- 124/ Malich, viz pozn. 3, s. 79.
- 125/ Malich, viz pozn. 3, s. 83.
- 126/ Malich, viz pozn. 3, s. 83.
- 127/ Burda, viz pozn. 29.
- 128/ Malich, viz pozn. 3, s. 43.
- 129/ Malich, viz pozn. 3, s. 50.
- 130/ Malich, viz pozn. 3, s. 44.
- 131/ Malich, viz pozn. 3, s. 45.
- 132/ Malich, viz pozn. 3, s. 30.
- 133/ Ve skicácích jsou například obsáhlé výpisky ze stati Františka Čížka, Principy jednoduchosti ve vědě, Vesmír 48, č. 10, 26. 12. 1969.
- 134/ Malich, viz pozn. 49, s. 291–295.
- 135/ Nedatovaný zázpis Karla Malicha, pocházející z přelomu sedmdesátých a osmdesátých let dvacátého století.

Data

18. října 1924

Karel Malich se narodil v Holicích.

1945

Přestěhoval se do Prahy. Zapsal se na profesuru kreslení na Pedagogické fakultě v Praze, kde v letech 1945–1949 absolvoval výtvarnou výchovu a estetiku u prof. Cyrila Boudy, Martina Salcmána, Karla Lidického a Františka Kovárny.

1950

Byl přijat do čtvrtého ročníku na grafickou speciálku profesora Vladimíra Silovského na Akademii výtvarných umění v Praze, kterou absolvoval v roce 1953.

1953

Začal vystavovat se SČG Hollar.

Stal se členem Svazu českých výtvarných umělců.

1959

Jako člen skupiny Proměna se v letech 1959–1961 zúčastnil tří jejích výstav (Galerie mladých, Praha, březen 1959, Osvětový dům v Příbrami, 1960, Nová síň v Praze, duben 1961). Na cestě na festival Varšavská jeseň se seznámil s Jiřím Kolářem a Josefem Hiršalem. Na Varšavskou jeseň jel i v roce 1960. Během jedné z cest do Varšavy navštívil i sbírku skupiny a.r. v Lodži, jíž byl zaujat. Od konce padesátých let na pozvání Jiřího Koláře začal pravidelně chodit k jeho stolu v pražské kavárně Slavia.

1963

Koncem roku byla založena skupina Křižovatka pod teoretickým vedením Jiřího Padrty.

1964

Na Jarní výstavě Umělecké besedy, konané ve výstavní síni Mánes, představil Malich své první reliéfy. 27. března zahájil Jiří Padrta výstavu Křižovatky ve Špálově galerii. Malich na ní představil reliéfy z let 1963–1964. V červnu proběhla ve výstavní síni Hollar druhá samostatná výstava Malicha.

1966

V únoru proběhla třetí samostatná výstava Malicha v Galerii na Karlově náměstí. Představila reliéfy, plastiky a grafiky. Úvodní text do katalogu napsal Jiří Padrta. V březnu zahájena výstava Konstruktivní tendence v Galerii Benedikta Rejta v Lounech, na kterou Malich zaslal deset reliéfů a plastik z let 1964–1966.

1967

Podnikl první cestu do New Yorku na výstavu Sochaři dvaceti národů, uspořádanou v Guggenheimově muzeu moderního umění, na niž její kurátor Edward F. Fry vybral Černobílou plastiku, jež byla na výstavě bezprostředně zakoupena a stala se součástí stálé sbírky Albright-Knox Art Gallery v Buffalu.

1968

Zúčastnil se výstavy Nová citlivost, která proběhla v Brně, Karlových Varech a pražském Mánesu.

1970

Pro světovou výstavu Expo, konanou v Ósace, vytvořil bronzový podpisový stůl a model zeměkoule, umístěné na kvádru.

1972

V Galerii Benedikta Rejta v Lounech se uskutečnila čtvrtá samostatná výstava Karla Malicha, nazvaná „plastiky projekty“ – na dlouhou dobu poslední Malichova samostatná výstava uspořádaná v Čechách.

1976

Během prázdnin dochází k prudké proměně Malichova uměleckého názoru. Vznikají prvé kresby z půdy v Holicích a Malich provádí drátěnou plastiku Ještě jedno pivo?.

1977

V srpnu a září si Malich zapisuje několik důležitých vizí, které mu slouží za východisko k plastikám Vnitřní světlo I, Vnitřní světlo II a Pozoruji trhlinu v prostoru.

1979–1980

Psal obsáhlou autobiografickou prózu pojmenovanou Od tenkrát do teď tenkrát.

1984

V listopadu proběhla v Malé galerii Vysoké školy veterinární v Brně výstava Malichových kreseb, jež byla po mnoha letech opět jeho samostatnou výstavou. Malich se navrácí na českou scénu.

1986

V listopadu na samostatné výstavě v Ústředním kulturním domě železničářů v Praze je poprvé vystavena drátěná plastika Krajina s věčnem, kterou do své sbírky okamžitě získala Meda Mládková.

Na podzim vyšel samizdatový sborník Dech kosmu: práh věčna (Někdo něco č. 7, 1987), věnovaný práci Karla Malicha, doplněný ukázkami z jeho textů.

1988

V srpnu byla v Galerii umění v Karlových Varech zahájena retrospektivní výstava Karla Malicha, jež následně putovala do Chebu a do Roudnice nad Labem.

1989

V lednu byla v brněnském Domě pánů z Kunštátu zahájena retrospektivní výstava Karla Malicha, jež následně putovala do Pardubic. V květnu se Karel Malich souborem pastelů zúčastnil výstavy Magiciens de la Terre, uspořádané Centrem Georges Pompidou v Paříži.

1990

V březnu v domě U Kamenného zvonu v Galerii hlavního města Prahy proběhla retrospektiva Karla Malicha.

1992

V květnu se Malich zúčastnil výstavy Reduktivismus, uspořádané vídeňským Museem Moderner Kunst.

1994

V červnu Karel Malich vystavuje společně s Rudolfem Steinerem v Jízdárně pražského hradu. V září ve druhém patře Staroměstské radnice proběhla výstava skicáků Karla Malicha z let 1964–1980

V listopadu byla v berlínském Martin-Gropius-Bau zahájena výstava Der Riss im Raum. Výstava byla pojmenována podle plastiky Karla Malicha Pozoruji trhlinu v prostoru.

1995

V únoru v kasselském Museum Fridericianum proběhla obsáhlá výstava Karla Malicha.

V červnu Karel Malich reprezentoval Českou republiku na 46. Bienále v Benátkách.

2001

Karlu Malichovi byl věnován pořad České televize Gen.

2002

V listopadu v rámci roku české kultury ve Francii proběhla v pařížské Chapelle Saint-Louis de la Salpetrière obsáhlá výstava Karla Malicha nazvaná Contrastes.

SEZNAM SAMOSTATNÝCH A SKUPINOVÝCH VÝSTAV

SAMOSTATNÉ VÝSTAVY

1963 Obrazy Karla Malicha, Osvětový dům, Vysoké Mýto, prosinec 1963 – leden 1964

1964 Karel Malich, Kvaše, koláže, kresby, Výstavní síň Hollar, Praha, 5. června 1964

1966 Karel Malich, Galerie na Karlově náměstí, Praha, 4. únor 1966

1972 Karel Malich, Plastiky a projekty, Galerie B. Rejta, Louny, 9. březen – 9. duben 1972

- 1976 Karel Malich gouaches, Jacques Baruch Gallery, Chicago,
26. říjen – 4. prosinec 1976
(společně s Tangem)
- 1981 Karel Malich 1972–1980, Kunstcentrum Badhuis,
Gorinchen, září 1981 – září 1982
- 1984 Malich, Malá galerie Vysoké školy veterinární, Brno,
listopad 1984
- 1985 Karel Malich, Kresby, Foyer Malé scény DK ROH, České
Budějovice, srpen – září
1985
- 1986 Karel Malich, Ústřední kulturní dům železničářů, Praha,
listopad 1986
- 1987 Opatov 1987, Kulturní středisko Opatov, Praha, duben 87
- 1988 Karel Malich, Ústav makromolekulární chemie ČSAV,
Praha, leden – únor 1988
- 1988 Karel Malich, Galerie moderního umění, Výstavní síň
Bohumila Kubišty), Hradec Králové, březen – duben 1988
- 1988 Karel Malich, Galerie umění, Karlovy Vary, 4. srpen – 4.
září 1988; Galerie výtvarného umění v Chebu, říjen – listopad
1988; Galerie výtvarného umění, Roudnice nad Labem,
29. červen – 20. srpen 1989
- 1989 Karel Malich, Obrazy, kresby, sochy, grafika, Dům pánů
z Kunštátu, Brno, 11. leden – 12. únor 1989; Státní zámek
Pardubice, 16. březen – 23. březen 1989
- 1989 Karel Malich, Kresby, Divadlo Hudby OKS v Olomouci,
6. prosinec 1989 – 7. leden 1990
- 1990 Karel Malich, Galerie hlavního města Prahy (Dům U
Kamenného zvonu), Praha, 6. březen – 20. duben 1990
- 1990 Karel Malich, Pastely, 16. červenec – 5. srpen 1990
- 1990 Karel Malich, Pastelle 1987-1990, Galerie le Coupole,
Neu-Isenburg, 11. říjen – 20. listopad 1990
- 1991 Karel Malich, Galerie Lemaître Saint-Germain, Paříž,
4. duben – 25. květen 1991
- 1992 Karel Malich, Pastelle, Kultur- und Informationszentrum
der ČSFR, Berlin, 22. říjen – 17. listopad 1992
- 1992 Karel Malich, Tempery, kvaše a koláže z let 1958–1962,
Galerie '60/'70, Praha, 1. prosinec 1992 – leden 1993
- 1993 Karel Malich, Galerie Peter Pakesch, Wien, 5. březen – 30.
duben 1993
- 1994 Karel Malich 1976–1985, Národní galerie v Praze
(Jízdárna Pražského hradu), Praha, 28. červen – 28. srpen 1994
(s Rudolfem Steinerem)
- 1994 Karel Malich, Skicák 1964–1980, Galerie hlavního města
Prahy (Staroměstská radnice), Praha, 9. září – 30. říjen 1994

- 1994 Karel Malich, Česká kresba 1/, Galerie umění, Karlovy Vary, 27. říjen – 4. prosinec 1994
- 1994 Karel Malich, Pastelle, Vera Munro Galerie, Hamburg, 8. prosinec 1993 – 9. leden 1994
- 1995 Karel Malich, Museum Fridericianum Kassel, 19. únor – 23. duben 1995; Kunst-Halle-Krems, 12. listopad 1995 – 28. leden 1996
- 1995 La biennale di Venezia, 46. esposizione internazionale d'arte, červen – září 1995
- 1995 Karel Malich, Galerie Teufel-Holze, Dresden, 26. listopad – 20. prosinec 1995 (se Zdeňkem Sýkorou)
- 1996 Karel Malich, Galerie MXM, Praha, 9. leden – 4. únor 1996
- 1996 Karel Malich, Objekt und Malerei, ACP Galerie Peter Schuengel, Salzburg, 27. březen – 4. květen 1996
- 1997 Karel Malich, Pastely a reliéfy, Výstavní síň Sokolská 26 (Centrum kultury a vzdělávání Moravská Ostrava a Přívoz), Ostrava, 7. březen – 4. duben 1997
- 1997 Karel Malich, Portfolio Kunst AG, Wien, 27. červen – 31. červenec 1997
- 1998 Karel Malich, Objekty, pastely, kresby, Galerie U bílého jednorožce, Klatovy, 19. červen – 13. září 1998
- 1998 Karel Malich, Pastely, kresby, Galerie MXM, Praha, 16. prosinec 1998 – 29. leden 1999
- 1999 Karel Malich, Galerie MXM, Praha, 3. leden – 19. březen 1999
- 1999 Karel Malich, Pastely, kresby, Ústí nad Labem (Výstavní síň Emila Filly), 3. březen – 1. duben 1999
- 2000 Karel Malich, Prostor mého těla, Galerie MXM, Praha, 19. leden – 13. únor 2000
- 2000 Karel Malich, Tužkové kresby, Dům umění v Opavě, 1. únor – 10. březen 2000
- 2000 Karel Malich, Východ slunce čistého světa, Galerie Šternberk, Šternberk, 17. únor – 24. březen 2000
- 2001 Karel Malich – práce z roku 2000, Galerie MXM, Praha, 23. leden – 4. březen 2001
- 2002 Contrastes, Karel Malich, Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, Paříž, 12. listopad – 15. prosinec 2002

SKUPINOVÉ VÝSTAVY

- 1955 III. Přehlídka československého výtvarného umění, Jízdárna Pražského hradu, Mánes, Praha

- 1958 Skupina Proměna, Umění mladých výtvarníků
Československa, Dům umění, Brno
- 1959 Výstava Grafiky 1959, Výstavní síň Hollar, Praha,
9. leden 1959
- 1959 Skupina Proměna, Galerie mladých, Praha, 3. března –
29. března 1959
- 1959 IV. přehlídka československého výtvarného umění,
Jízdárna Pražského hradu, Praha, 13. prosinec 1959 – únor 1960
- 1960 Skupina Proměna, výstavní síň ve Voršilské ul., Praha
- 1960 Členská výstava grafiky, I. část, Výstavní síň Hollar,
Praha, 9. prosinec 1960 – leden 1961
- 1961 I. pražský festival mladé grafiky, Uměleckoprůmyslové
museum v Praze, Praha, leden – únor 1961
- 1961 Proměna, Nová síň, Praha, 11. duben – 9. květen 1961
- 1962 Jaro 62, výstavní síň Mánes, Praha, květen – červen 1962
- 1963 Rychnov 63, Současná výtvarná tvorba, Státní zámek,
Rychnov nad Kněžnou, srpen – říjen 1963
- 1964 UB, Výstavní síň Mánes, Praha, leden – únor 1964
- 1964 SČUG Hollar 1963, Palác Kinských, Praha, 17. leden –
1. březen 1964
- 1964 Skupina Křižovatka, Galerie Václava Špály, Praha,
27. březen 1964
- 1964 Rychnov 64, Městské zařízení, Zámek, Rychnov
nad Kněžnou, 5. červenec 1964
- 1965 Zeitgenössische tschechoslowakische Graphik und Plastik,
Kunsthhaus, Hamburg
- 1966 Obraz a písmo, Špálova galerie, Praha, Muzeum v Kolíně,
Kolín, 17. duben – 30. duben 1966
- 1966 Contemporary Printmakers of Czechoslovakia, Syracuse
University, The School of Art, Syracuse New York, 1. únor –
28. únor 1966
- 1966 Grafika Praga 66, Obecní dům, Praha, únor 1966
- 1966 UB, výstavní síň Mánes, Praha, 18. únor 1966
- 1966 14 Graphiker aus Prag, Museum Folkwang, Essen,
25. únor – 3. duben 1966
- 1966 SM Grafiek uit Prag, Stedelijk Museum Amsterdam,
2. červen – 3. červenec 1966
- 1966 Nové cesty, Dům umění, Gottwaldov, červen – září 1966
- 1966 Tschechoslowakische Kunst der Gegenwart, Akademie der
Kunst, Berlin-West, 17. červenec – 21. srpen 1966
- 1966 Aktuální tendence českého umění (AICA kongres),
Mánes, Nový síň, Síň československého spisovatele, Špálova
galerie, Praha, 23. září – říjen 1966
- 1966 Tokyo International Exhibition of Art 1966, The National
Museum of Modern Art, Tokyo, 7. říjen – 19. říjen 1966

- 1966 Konstruktivní tendence, Galerie B. Rejta, Louny, březen – duben 1966; Galerie výtvarného umění, Roudnice nad Labem, 19. květen – červen 1966; Oblastní galerie Vysočiny, Jihlava, 3. červenec – 7. srpen 1966
- 1966 Tschechische Graphik, Galerie Hans Metternich, Koblenz
- 1966 Arte Cecoslovacca Contemporanea, Azienda Autonoma, Lecco
- 1966 Tschechoslowakische Plastik von 1900 bis zur Gegenwart, Museum Folkwang, Essen
- 1967 15 grafiků, Galerie V. Špály, Praha, 12. leden – 15. únor 1967
- 1967 Mostra d'Arte Contemporanea Cecoslovaca, Promotrice delle Belle Arti, Palazzo Sociale Belle Arti al Valentino, Torino, březen 1967
- 1967 Československé mezinárodní sochařské symposium, II. běh, Hořice v Podkrkonoší, červenec – srpen 1967
- 1967 Jeden okruh volby, Obrazy, sochy, objekty, grafika, kresby 1964-1967, Okresní muzeum v Písku, 23. červenec – 18. srpen 1967
- 1967 Konstruktive tendenzen aus der Tschechoslowakei, Studiogalerie der J. W. Goethe – Universität, Frankfurt am Main, 3. listopad – 15. prosinec 1967
- 1967 Fantazijní aspekty v současném českém umění, Oblastní galerie Vysočiny, Jihlava, 7. květen – 15. červen 1967
- 1967 Sculptures from Twenty Nations, Guggenheim International Exhibition, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 20. říjen 1967 – 4 únor 1968; Art Gallery of Ontario, Toronto, únor – březen 1968; National Gallery of Canada, Ottawa, duben – květen 1968; Montreal Museum of Fine Arts, Montreal, červen – srpen 1968
- 1968 Klub konkretistů, Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě, leden – únor 1968; Výstavní síň Domu Kultury, Ústí nad Labem, březen – květen 1968
- 1968 Křižovatka a hosté, Nová citlivost, Dům umění, Brno, březen – duben 1968; Oblastní galerie, Karlovy Vary, květen – červen 1968; Mánes, Praha, 19. červenec – 18. srpen, 1968
- 1968 VII Premi International Dibuix di Joan Miró, Palau de la Virreina, Barcelona, 15. červen – 12. červenec 1968
- 1968 Socha Piešťanských parkov 68, Moderná česká plastika, Kúpeľný ostrov, Piešťany, 21. červen – 15. září 1968
- 1968 Contemporary prints of Czechoslovakia, National Gallery of Canada, Ottawa, 4. říjen – 3. listopad 1968
- 1968 Recent Graphics from Prague, Corcoran Gallery, Dupont Centre, Washington, 19. říjen – 17. listopad 1968

- 1968 300 malířů, sochařů, grafiků, 5 generací k 50 létům republiky
- 1968 Nové věci, Galerie V. Špály, Praha
- 1968 Padesát let československé grafiky z fondu Alšovy jihočeské galerie, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou, červenec – srpen 1968
- 1968 Sochařské symposium, Pardubice
- 1968 Konstruktive tendenzen aus der Tschechoslowakei, Kunsthalle Fembohaus, Nürnberg
- 1968 Biennale 3: Alternative Attuali, Castello Spagnolo, L'Aquila, červenec – září 1968
- 1968 5 Künstler aus Prag: Demartini, Kolář, Kratina, Kubíček, Malich, Galerie Club, Paderborn; Galerie Dr. H. Becker, Medebach, Westfalen
- 1968 I. Biennale Internazionale della Grafica, Palazzo Strozzi Firenze, 28. únor – 28. květen 1968
- 1968 Collages a Praga 1923-1967, Galeria Ferro di Cavallo, Roma, 29. Únor 1968 Contemporary Prints of Czechoslovakia, National Gallery of Canada, Ottawa; Memorial Union Art Gallery, Oregon State University, Corvallis (Oregon) USA
- 1968 Tschechoslowakische Graphik, Sonnienhalle
- 1968 des Kieler Schosses, Kiel
- 1969 Klub konkrétního umění, Galerie výtvarného umění, Karlovy Vary, duben – květen 1969
- 1969 Konstruktive Kunst: Elemente und Prinzipien, Biennale 1969, Kunsthalle Nürnberg, 18. duben – 3. srpen 1969
- 1969 XXV salon de Mai, Salles d'Exposition Wilson, Paris, 12. květen – 1. červen 1969
- 1969 Arte Contemporanea in Cecoslovacchia, Galleria nazionale d'Arte moderna Roma, Valle Giulia, 15. květen – 15. červen (Guigno) 1969
- 1969 Accrochage 69, Bilder-Grafik-Plastik-Objekte, Galerie Teufel, Koblenz, 8. listopad – 23. prosinec 1969
- 1969 5 Tsjechische Grafici (Demartini, Kubicek, Malich, Mirvald, Sykora), Stedelijk museum, Schiedam, 20. prosince 1969 – 19. leden 1970; Rijksmuseum Twenthe, Enschede (Gobelinzaal van het museum), 24. leden – 23. únor 1970; Groninger museum, Groningen, 28. února – 30. března 1970
- 1969 Contemporary Art-Acquisitions 1966-1969, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York
- 1969 Výtvarníci východních Čech, Stálá expozice Městského muzea v Poličce, Polička, 1969 – 1972
- 1969 Folgende Folge aus dem Tschechischen, Galerie Der Spiegel, Köln

- 1969 Recent Graphics from Prague, 12th Floor Gallery, 2. prosinec – 2. leden 1970
- 1969 Koláž v českém výtvarném umění, Galerie výtvarného umění, Havlíčkův Brod, 13. červen – 27. červenec 1969
- 1969 L'art tschèque actuel, Renault – Elysées, Paris, květen 1969
- 1969 Arte contemporanea in Cecoslovacchia, Galerie Nazionale d'Arte Moderna, Roma
- 1969 22 Grafici della Cecoslovacchia, La Liberia, Feltrinelle, Firenze
- 1969 Konstruktivismens Arv, Sonja Henies og Niels Onstads-Stiftelser, Blomenholm, Oslo
- 1969 Salon de Mai, Musée d'Art Moderne de la Villa de Paris, Paris
- 1969 Contemporary Czechoslovakian Art, Jacques Baruch Gallery, Chicago
- 1970 Graveurs Tschècoslovaques Contemporains, Musée d'Art et d'Histoire, cabinet des Estampes, Genève, 6. březen – 3. květen 1970; Musée des Beaux-Arts, La Chaux-de-Fonds, Bordeaux
- 1970 Konkrétistická grafika, Síň umění, Blansko, 25. dubna – 24. května 1970
- 1970 Demartini, Kratina, Kubíček, Malich, Sýkora: Grafika, Alšova síň, Praha, 8. květen – 30. květen 1970
- 1970 Tschechische Skulptur des 20. Jahrhunderts von Myslbek bis zur gegenwart, Orangerie des Schlosses Charlottenburg, Berlin-West, červen – červenec 1970
- 1970 Biennale di Venezia, 35. Biennale internazionale d'arte, Venezia, 24. červen – 25. říjen 1970
- 1970 Tschechische Kunst des 20. Jahrhudnerts, Kunsthhaus, Zürich, 22. srpen – 27. září 1970
- 1970 Soudobá československá grafika, Dům umění, Hodonín, 20. září – listopad 1970
- 1970 Graphics from Czechoslovakia, Willard Gallery, New York, 17. listopad – 19. prosinec 1970
- 1970 The 7th International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo, The National Museum of Modern Art, Tokyo, 10. prosinec 1970 – 24. leden 1971
- 1970 Artchemo, Galerie V. Špály, Praha
- 1970 Konfrontace I., Galerie Nova, Praha
- 1970 Cien Grabados y Cien Fotografias Checoclomaquia, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Mexico City, červen – červenec 1970

- 1970 Recent Graphics from Prague, The Art Society of the International Monetary Fund, 12th Floor Gallery, 2. prosinec 1969 – 2. leden 1970
- 1970 Grafika, Rysunke, Collage, Muzeum sztuki w Lodzi, Lodz
- 1970 Art tchèque du XXe siècle, Musée Rath, Genève, 26. květen – 28. červen 1970
- 1970 Expo 70, Tschechoslowakischer Pavillon, Ósaka
- 1971 Česka Skulptura XX. Vijeka, Umjetnička galerie BIH, Sarajevo, 8. leden – 8. únor 1971
- 1971 Premio Internazionale Biella per l'Insicione, Biella, duben – květen 1971
- 1971 Werken van Tsjechoslowackse Grafici 1960-1970, Central Museum, Utrecht, 30. duben – 31. květen 1971
- 1971 9 mednarodna grafična razstava 71, Musée d'Art Moderne de Ljubljana, 5. červen – 31. srpen 1971
- 1971 Česká krajina 20. století, I. Nasavrcká paleta, ZDŠ, Pardubice (Východočeská galerie Pardubice), 11. červenec 1971
- 1971 Konstruktive Kunst aus der ČSSR, Galerie Sabine Vitus, Nürnberg
- 1971 Swiatlo geometrii, Muzeum Sztuki w Lodzi, Lodz
- 1971 Sztuka XX. wieku w zbierach, Muzeum Sztuki w Lodzi, Lodz
- 1972 Konstruktive Kunst aus der Tschechoslowakei: Demartini, Kubiček, Malich, Sýkora, Urbásek, Galerie im Erker, St. Gallen, 27. květen – 31. červenec 1972
- 1972 Aktuelle Kunst in Osteuropa, Verlag M. Dumont schauberg, Köln
- 1972 Tschechische Künstler, Galerie Studio Orny, Mnichov, 26. říjen – 30. listopad 1972
- 1972 Exposición del Grabado Checo, Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires
- 1980 Kresby, Orlická galerie umění, státní zámek Rychnov nad Kněžnou, 25. červen – 25. srpen 1980
- 1980 Eleven Contemporary Artist from Prague, New York University, New York, 9. prosinec 1980 – 5. leden 1981
- 1980 Současná česká kresba, Dům pánů z Kunštátu, Brno, 28. březen – 27. duben 1980
- 1981 Eleven Contemporary Artist from Prague, Michigan University, Michigan, 15. leden – 20. únor 1981
- 1981 Contemporary Paiting in Eastern Europe and Japan, Kanagawa Prefectural Gallery Yokohama, 20. únor – 1. březen 1981; The National Museum of Art, Ósaka, 5. březen – 31. březen 1981
- 1981 Grafika i rysunek XX. wieku ze zbiorów, Muzeum Sztuki w Łodzi, červenec 1981

- 1981 Proyectos no Realizados, Escuela nacional de Artes Plasticas UNAM Academia 22 Mexiko D.F., Centro Internacional de la Cultura, Mexico D.F., 27. srpen – 30. září 1981
- 1982 Estampes, Galerie Geneviève et Serge Mathieu, Besancon, 8. květen 1982
- 1982 Židle 20. století, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Praha, září – listopad 1982
- 1982 Das Prinzip HOFFNUNG, Aspekte der Utopie der Kunst und Kultur des 20. Jahrhunderts, Bochum
- 1983 Acht Künstler aus Prag in München, Kulturreferat der Landeshauptstadt München, Institut für moderne Kunst Nürnberg, 27. květen – 26. červen 1983
- 1983 Współczesna Sztuka Czeska, Kolekcja Janiny Ojczyńskiej, Galeria Sztuki Współczesnej Anny Wesołowskiej w Łodzi, Łódź, 17. únor 1983; Muzeum narodowe we Wrocławiu, Wrocław, říjen – listopad 1984
- 1983 20 let Galerie hlavního města Prahy, výstava ze sbírek, Galerie hlavního města Prahy (Staroměstská radnice), Praha, 15. září – 6. listopad 1983
- 1983 Prostor, architektura, výtvarné umění, Výstaviště Černá louka, Ostrava, 11. říjen – 23. říjen 1983
- 1983 Dessins tchèques du 20e siècle, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 12. říjen – 12. prosinec 1983
- 1984 Współczesna Sztuka Czeska, Kolekcja Janiny Ojczyńskiej, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, listopad 1984
- 1985 Współczesna Sztuka Czeska, Druga Kolekcja Janiny Ojczyńskiej, Galeria Bałucka, Łódź, září 1985
- 1986 Konstruktivisme – i Louisiana's samling efter gaven fra The Riklis-McCrory Collection, New York, 23. srpen – 5. říjen 1987
- 1986 Trends in Geometric abstracts art, The Tel Aviv Museum, Louisiana, 9. říjen 1986
- 1987 40. Východočeský umělecký salon v Poličce 1987, Městské muzeum a galerie v Poličce, 18. červenec – 27. září 1987
- 1987 Expressiv, Mitteleuropäische Kunst seit 1960, Museum Moderner Kunst, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 30. listopad 1987 – 26. leden 1988; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C., 18. únor – 17. duben 1988
- 1988 Boston Drawing Show, Boston Center for the Arts, 23. červen – 24. červenec 1988
- 1988 Contemporary Art in Czechoslovakia, Selections from the Jan and Meda Mladek Collection, Herbert F. Johnson Museum of Art, New York, 29. říjen – 23. prosinec 1988

- 1988 Twenty years of Czechoslovak Art: 1968-1988, Jacques Baruch Gallery, Chicago, 11. listopad 1988 – 11. leden 1989
- 1989 Tschechische Malerei heute, Galerie der Stadt Esslingen (Villa Merkel), Esslingen, 29. leden – 26. únor 1989
- 1989 Magiciens de la Terre, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 18. květen – 14. srpen 1989
- 1990 Les Pragois, Les Annees de Silence, Galerie Lamignere-Saint-Germain, Paris, 23. leden – 3. březen 1990; Galerie van Melle, Paris, 30. leden – 3. březen 1990; Nouveau Theatre d'Angers, Angers, 10. květen – 9. červen 1990
- 1990 Obrazy a kresby získané od roku 1985, Galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem, Roudnice nad Labem, září – říjen 1990
- 1990 Současná česká kresba, Moravská galerie v Brně (Místodržitelský palác), Brno, 4. říjen – 18. listopad 1990
- 1990 40 artistes tschèques et slovaques contemporains, Musée du Luxembourg, Paris, 5. prosinec 1990 – 27. leden 1991
- 1991 Permanence et renouvellement de la Gravure Tschèque au XX siècle, Galerie Lambert Rouland, Bastille, Paříž, 7. únor – 9. březen 1991
- 1991 Český informel (Průkopníci abstrakce z let 1957-1964), Staroměstská radnice a Galerie Václava Špály, Praha, únor – březen 1991
- 1991 Tradition und Avantgarde in Prag, Kunsthalle Dominikanerkirche, Osnabrück, 7. duben – 12. květen 1991; Landschaftsverband Rheinladn / Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 14. červen – 28. červenec 1991
- 1991 Accrochage, Galerie la coupole Michelle Fougeron-Haack, Neu-Isenburg, 6. červen – 5. červenec 1991
- 1991 Kunst, Europa, Tschechoslowakei, Kunstverein Braunschweig, Braunschweig, 29. červen – 25. srpen 1991
- 1991 Sovinec, 50. výročí příchodu francouzských zajatců na hrad Sovinec, 14. září – 31. říjen 1991
- 1992 V dimenzích prázdna, Vlastivědném muzeum Olomouc, 19. březen – 30. duben 1992
- 1992 Arte Contemporanea Ceca e Slovaca 1950-1992, Palazzo del Broletto, Novara, 28. březen – 30. září 1992
- 1992 Reduktivismus, Abstraktion in Polen-Tschechoslowakei-Ungarn 1950-1980, Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 7. květen – 21. červen 1992
- 1992 Luz y espíritu, Pabellón de las Artes, Sevilla, 12. květen – 2. červen 1992
- 1992 Situace 92, Mánes, Praha, 26. květen – 21. červen 1992

- 1992 České výtvarné umění 1960-1990, Středočeské galerie v Praze, Muzeum moderního umění, Praha, 1. červenec – 20. září 1992
- 1992 Z nových zisků Archivu Národní galerie v Praze 1987-1992, Národní galerie v Praze, Praha, 19. listopad 1992 – 10. leden 1993
- 1992 Umělecká beseda 1992, Výstavní sály Mánesa, Praha, 15. prosinec 1992 – 31. leden 1993
- 1992 Písmo v obraze, Moravská galerie Brno (Dům umění města Brna), doprovodná výstava Bienále Brno 92, 17. červenec – 2. srpen 1992
- 1992 Katalog SČUG Hollar pro soubor výstav, pořádaných v letech 1992-93 k 75. Výročí založení sdružení. (1917 – 1992, SČUG Hollar, Současná grafika)
- 1993 Zweiter Ausgang, Tschechische und Slowakische Künstler, Ludwig Forum für internationale Kunst, Aachen, březen – duben 1993
- 1993 České výtvarné umění 1930-1960, České muzeum výtvarných umění, Praha, 1. červenec – 29. srpen 1993
- 1993 Identité d'Aujurd'hui, L'art contemporain Honrois, Plonais, Slovaque, Tschéque, Centre De Conférences Albert Borschette, Bruxelles, 6. – 30. červenec 1993 (au juillet) (K. Malich s. 181-186)
- 1993 Přírůstky (výběr z let 1987-1992), Galerie hlavního města Prahy, Praha, 9. červenec – 12. září 1993
- 1993 Poesie rationality, Konstruktivní tendence v českém výtvarném umění šedesátých let, Valdštejnská jízdárna, Praha, 27. říjen 1993 – 2. leden 1994
- 1993 Situation Prag, Dialog zweier Generationen, Kampnagel / Internationale Kulturfabrik Hamburg, 7. prosinec 1993 – 9. leden 1994
- 1993 Záznam nejrozmanitějších faktorů..., České malířství 2. poloviny 20. století ze sbírek státních galerií, Jízdárna Pražského hradu, Praha, 16. prosinec 1993 – 27. březen 1994
- 1993 Zwischen Zeit Raum I, Tendenzen mitteleuropäischer Kunst in den 60er bis 80er Jahren-Teil I, konstruktiv, Galerie Schüppenhauer, Köln, 12. březen – 23. duben 1994
- 1993 Détente, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (im Museum des 20. Jahrhunderts) 19. listopad 1993 – 9. leden 1994
- 1994 Europa, Europa – Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 27. květen – 16. říjen 1994
- 1994 Nová citlivost, Galerie výtvarného umění v Litoměřicích, 24. červen – 25. září 1994

- 1994 Z českého výtvarného umění, Muzeum a galerie v Litomyšli, 26. červen – 31. srpen 1994
- 1994 České umění 20. století ze sbírek Moravské galerie-stálá expozice, Moravská galerie, Brno, 18. listopad 1994
- 1994 Der Riss im Raum, Position de Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, der Slowakei und Tschechien, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 26. listopad 1994 – 5. únor 1995
- 1994 Artchemo 1968/1969, Východočeská galerie Pardubice, 29. listopad 1994 – 15. leden 1995; Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě, 26. leden – 12. březen 1995; Státní galerie ve Zlíně, 7. duben – 28. květen 1995
- 1995 Kresba nebo obraz?, Národní galerie v Praze, Praha, 29. březen – 14. květen 1995; Moravská galerie, Brno, květen – srpen 1995
- 1995 Nová citlivost, Muzeum umění Olomouc, 22. červen – 13. srpen 1995
- 1995 České moderní umění 1900–1960 – stálá expozice, Národní galerie v Praze (Veletřní palác), Praha, prosinec 1995–2000
- 1995 Měsíc Bosny a Hercegoviny v České republice, Nadace Člověk v tísní, září – říjen 1995
- 1995 2. Aukční salon výtvarníků
- 1996 Karel Malich, Zdeněk Sýkora, Galerie Teufel-Holze gmbh, Dresden-Blasewitz, 20. leden – 24. únor 1996
- 1996 Umění zastaveného času, Státní galerie v Chebu, únor – duben 1997; České muzeum výtvarných umění, Praha, září – listopad 1996; Moravská galerie, Brno, prosinec 1996– leden 1997
- 1996 I. Nový Zlínský salon, Dům umění ve Zlíně, Zámek ve Zlíně, Městské divadlo ve Zlíně, Výstavní síň u škol, Exteriéry města, Zlín, 26. duben – 29. září 1996
- 1996 Portfolios–50 protagonists of constructed art, Ljubljana, 17. červen 1996(?)
- 1996 Jitro kouzelníků, Národní galerie v Praze, 18. říjen 1996 – 30. září 1997
- 1997 Made in CZ, Actuelle Tschechiche Zeichnung, Knoll galerie, Budapest, 18. leden – 15. březen 1997; Dům umění města Brna, 23. duben – 2. květen 1997
- 1997 Picture show, Portfolio Kunst AG, Wien, 13. únor – 21. březen 1997
- 1997 Mezi tradicí a experimentem – práce na papíře a s papírem v českém výtvarném umění 1939–1989, Muzeum umění Olomouc, 28. únor–31. prosinec 1997
- 1997 Kořeny, Výstavní síň Mánes, Praha, 10. červen – 3. červenec 1997

- 1997 Česká koláž, Národní galerie v Praze (Palác Kinských), Praha, 5. září – 16. listopad 1997
- 1997 Umělecká beseda, Galerie Bayer a Bayer, Praha, 16. září – 23. říjen 1997
- 1997 European art concrete, Haus Friedrichstadt, Berlin, 1. listopad – 22. prosinec 1997
- 1997 Proměny krajiny v českém malířství 20. století, Národní galerie v Praze (Veletržní palác), Praha, 7. listopad 1997–16. srpen 1998
- 1997 Aukce výtvarného umění ve prospěch oblastí postižených záplavami, Praha, 1.–5. září 1997
- 1997 650 let Univerzity Karlovy 1348–1998, Karolinum, Praha, 17. listopad 1997–7. duben 1999
- 1998 Nové tapiserie z Moravské gobelínové manufaktury, Výstavní síň Mánes, Praha, 16. březen – 9. duben 1998
- 1998 České umění 1900–1990 – stálá expozice, Galerie hlavního města Prahy (dům U Zlatého prstenu), Praha, 6. květen 1998
- 1998 Jiří Kolář a česká koláž, Palazzo Berberini, Řím, 21. květen – 21. červen 1998
- 1998 ... o přírodě ..., České muzeum výtvarných umění, Praha, červen – srpen 1998; Galerie Šternberk, Šternberk, 24. září – 23. říjen 1998
- 1998 Umění koláže, Galerie výtvarného umění v Litoměřicích, 15. červenec – 6. září 1998
- 1999 Kolorismus, Galerie výtvarného umění v Litoměřicích, 25. červen – 12. září 1999
- 1999 Towards a society for all ages: World Artists at the Millennium 1999, The United Nations Visitors Lobby, New York, 11. září – 18. říjen 1999
- 1999 Prozařování, Galerie moderního umění, Roudnice nad Labem, 17. září – 14. listopad 1999; Galerie umění, Karlovy Vary, 25. listopad 1999 - 30. leden 2000; Oblastní galerie Vysočiny, Jihlava, 17. únor – 2. duben 2000
- 1999 „Akce slovo, pohyb, prostor“, Galerie hlavního města Prahy, Praha, 25. říjen 1999 – 16. duben 2000
- 1999 Umění zrychleného času, České muzeum výtvarných umění, Praha, říjen – prosinec 1999
- 1999 Aspekte/Positionen – 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949–1999, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien (Palais Liechtenstein), 18. prosinec 1999 – 27. únor 2000; Ludwig Museum, Budapest, 25. březen - 28. květen 2000; Fundació Miró, Barcelona, září – říjen 2000; Handsard Gallery / City Gallery Southampton, 7. listopad 2000–6. leden 2001;

- Sammlung der modernen und gegenwärtigen Kunst der Nationalgalerie Prag, 17. únor – duben 2001
- 1999 Aukce výtvarných děl na pomoc zvířatům v tísni
- 2000 L'Autre moitié de l'Europe, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paříž, 8. únor – 21. červen 2000
- 2000 Umění zrychleného času, Státní galerie výtvarného umění v Chebu, březen – květen 2000
- 2000 Tendence 60. let II., obrazy, objekty, plastiky, kresby, grafiky, Gallery Trigon, Praha, 1. duben – 1. květen 2000
- 2000 Aktuální nekonečno, Galerie hlavního města Prahy, Praha, 27. duben – 31. prosinec 2000
- 2000 Současná minulost, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou, 30. duben – 29. říjen 2000
- 2000 Kódy a znamení, České muzeum výtvarných umění, Praha, 25. květen – 2. červenec 2000
- 2000 Konec světa?, Národní galerie v Praze (Palác Kinských), Praha, 26. květen – 19. listopad 2000
- 2000 Alfa 2000 omega, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, 16. červen – 1. říjen 2000; Oblastní galerie Vysočiny, Jihlava, 20. říjen – 31. prosinec 2000
- 2000 Z východních Čech, Galerie Zdeněk Sklenář, Litomyšl, 17. červen – 2. červenec 2000
- 2000 Art a Centreeuropa 1949–1999, Fundació Joan Miró, Barcelona, 13. červenec – 1. listopad 2000
- 2000 Raum – Körper, Netze und andere Gebilde, Kunsthalle Basel, Basel, 25. srpen – listopad
- 2000 Umení 19. a 20. století – stálá expozice, Národní galerie v Praze (Veletržní palác), Praha, 6. říjen 2000
- 2000 90. let Domu umění města Brna, Dům umění města Brna, 20. říjen – 10. prosinec 2000
- 2000 Bez předsudků: Experiment šedesátých let, Národní galerie v Praze (Veletržní palác), Praha, 2. listopad 2000–14. leden 2001
- 2000 Česká grafika 60. let, Galerie Vojtěžská, Praha, listopad – prosinec 2000
- 2000 Samizdat, Aternative Kultur in Zentral- und Osteuropa – die 60er bis 80er Jahre, Akademie der Künste, Berlín, 10. září – 29. říjen 2000
- 2002 Concepts de l'Espai, Fundació Joan Miró, Barcelona, 14. březen – 12. květen 2002
- 2003 Ejhle světlo, Moravská galerie v Brně (Místodržitelský palác, Uměleckoprůmyslové muzeum), 16. říjen 2003–29. únor 2004

Zastoupen ve sbírkách v ČSSR:

Národní galerie v Praze
 Slovenské národní galerie v Bratislavě
 Moravské galerii v Brně
 Galerie hlavního města Prahy
 Středočeská galerie v Praze
 Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou
 Galerie výtvarného umění v hradci Králové
 Galerie umění v Karlových Varech
 Galerie B. Rejta v Lounech
 Galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem
 Východočeská galerie v Pardubicích
 Oblastní galerie výtvarného umění v Olomouci

Zastoupen ve sbírkách v zahraničí:

Stedelijk Museum, Amsterdam
 Albright – Knox Art gallery, Buffalo
 Museum Folkwang, Essen
 Musée d'Art et d'histoire (Cabinet des Estampes), Genève
 Galerie Sztuki, Lodz
 McCrory Corporation, New York
 Centre Georges Pompidou, Paris

BIBLIOGRAFIE

/1970/ Karel Malich, Praha (text: Dr. J. Padrta)

Vlastní texty

1982 Malich, K.: katalog – Židle 20. století, Uměleckoprůmyslové museum v Praze

1986 Malich, K.: katalog - Karel Malich, Ústřední dům železničářů, Praha

1987 Malich, K.: katalog – Malich, Opatov, Praha

Malich, K.: (str. 166) katalog – Expressiv, Mitteleuropäische Kunst seit 1960, Museum Moderner Kunst, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien; Hishhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C.

1988 Malich, K.: katalog – Karel Malich – světlo ve mně, Galerie moderního umění (Výstavní síň Bohumila Kubišty), Hradec Králové

1990 Malich, K.: katalog – D'artistes tchèques et slovaques contemporains, Musée du Luxembourg

1993 Malich, K.: (...j'étais avec tous avec tout...et je saisisais l'insaisissable, str. 181) katalog – Identité d'Aujourd'hui, L'art contemporain Honnois, Polonais, Slovaque, Tchèque, Centre De Conférences Albert Borschette, Bruxelles

1994 Malich, K.: katalog – Karel Malich 1976-1985, Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu

Malich, K.: katalog – Karel Malich, Skicáky, 1964–1980, Galerie hlavního města Prahy (Staroměstská radnice, II. p.), Praha

Malich, K.: Od tenkrát do teď tenkrát, Trigon, Praha

1995 Malich, K.: Záznam ze skicáku (1973), Umění 4, roč. XLIII, Praha (ed. Karel Srp), str. 291

1997 Malich, K.: katalog – Karel Malich, Výstavní síň Sokolská 26, Ostrava

Rozhovory

1967 Kusák, A.: Hovory 21, Výtvarná práce, č. 25/XV, Praha

1968 (Přetištěno ve sborníku Nová citlivost, vydaného k diskusi o 60. letech, uskutečněné 13. – 14. 9. 1994 v Galerii umění

v Litoměřicích) Burda, V.: Sázím na skvělost ducha, rozhovor s K. Malichem, Listy 7-8, 19. 12. 1968

1969 Padrta, J.: Pracovat v souladu s kosmem a živly, Výtvarné umění 1, 30. duben, Praha

1992 Rolig, S.: katalog – Reduktivismus, Abstraktion in Polen-Tschechoslowakei, Ungarn 1950-1980, Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig Museum, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien

Knihy

1964 Straus, T.: OP Art – ABC Umenie, Slovenský fond výtvarných umění, Bratislava

Padrta, J.: Karel Malich. Verlag des Art Centrum (Tschechoslowakisches Zentrum der bildenden Kunst), Praha

1972 Groh, K.: Aktuelle Kunst in Osteuropa, Verlag M. Dumont schauberg, Köln

1979 Benamou, G.: L'Art Aujourd'hui en Tchechoslovaquie, Imprimé par Les Imprimeurs Libres, Paříž

1982 Srp, K.: Karel Malich, Vědomí a kosmické energie, Situace 12, vydala Jazzová sekce SH

1982 Hilgemann-de Stigter, A.: Anderung: kunstinformatie 37, Kunstcentrum badhuis, Gorinchem

1992 Šváb, J.: 1917-1992 SČUG HOLLAR – Současná grafika, SČUG HOLLAR, Praha

1997 Nešlehová, M.: Poselství jiného výrazu, BASE a ARTetFACT

Slovníky

1970 Nouveau Dictionnaire de la Sculpture Moderne, Fernand Hazan éditeur, Paris

1984 Tralli, F.: Enciclopedia Mondiale Degli Artisti Contemporanei, Casa Editrice Seledizioni, Bologna (str. 296)

1995 (nebo po tomto roce) Ars geometrica, vydala výtvarná skupina Jiná geometrie, realizace studio KANT

Sborníky

- 1970 Selection from the Stedelijk Museum Amsterdam (K. Malich – č. kat. 819)
 1985 78/1985, Praha (tzv. Šedá cihla)
 1987 Dech kosmu: Práh věčna, příspěvky věnované práci Karla Malicha, doplněné ukázkami z jeho textů, NN 7, Praha 1987 (ed. Karel Srp)

Katalogy – úvodní texty

- 1963 Ed.: katalog – Karel Malich, Osvětový dům, Vysoké Mýto
 1964 Padrta, J.: katalog – K. Malich: Kresby, koláže, kvaše, Galerie Hollar, Praha
 1966 Padrta, J.: katalog – K. Malich: Plastiky, reliéfy, grafika, Galerie na Karlově náměstí, Praha
 Padrta, J., Felix, Z.: katalog – Obraz a písmo, Galerie V. Špály, Praha; Městské muzeum, Kolín
 1967 Padrta, J.: katalog – Konstruktivní tendence, Galerie B. Rejta, Roudnice nad Labem
 Riese, H.P., Padrta, J., Felix, Z.: katalog – Konstruktive Tendenzen aus der Tschechoslowakei, Studiogalerie der J. W. Goethe – universität, Frankfurt am Main
 1968 Padrta, J.: katalog – Nová citlivost, výstavní síň Mánes, Praha; Dům umění, Brno
 1972 Riese, H.P., Mahlow, D.: katalog – Konstruktive Kunst aus der Tschechoslowakei: Demartini, Kubíček, Malich, Sýkora, Urbásek, Galerie im Erker, St. Gallen
 Sekera, J.: K. Malich: Plastiky, projekty, Galerie B. Rejta, Louny
 1977 Rotzler, W.: Konstruktive Konzepte eine Geschichte der Konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute, ABC Verlag, Zürich
 1978 Smith, E. L., Huntern S., A.M.: Kunst der gegenwart, Propyläen Konstgeschichte, Propyläen Verlag
 1983 Storms, W.: katalog – Acht Künstler aus Prag in München, Kulturreferat der landeshauptstadt München, Institut für moderne Kunst Nürnberg
 1984 Valoch, J.: katalog – Malich, Malá galerie Vysoké školy veterinární, Brno
 1985 Valoch, J.: katalog – Malich, Veterinární fakulta, Brno

- Tetina, V.: katalog – Karel Malich, Kresby, Foyer Malé scény
DK ROH, *České Budějovice*
- 1987 Ševčík, J.: Ševčíková, J.: katalog – Malich, Opatov, Praha
- Mládek, M.: (Tschechoslowakei, str. 25) katalog – Expressiv,
Mitteleuropäische Kunst seit 1960, Museum Moderner Kunst,
Museum des 20. Jahrhunderts, Wien; Hishhorn Museum and
Sculpture Garden, Washington D.C.
- 1988 Ševčík, J., Ševčíková, J.: katalog – Karel Malich (Zpráva,
která neděsí, protože není konečná), Ústav Makromolekulární
chemie, Petřiny, Praha
- Srp, K.; Vlček, T.: katalog – Karel Malich, Galerie umění,
Karlovy Vary; Galerie umění, Kolín; Galerie umění, Roudnice
nad Labem
- Ševčík, J., Ševčíková, J.: katalog – Karel Malich – světlo ve
mně, galerie moderního umění (Výstavní síň Bohumila
Kubišty), Hradec Králové
- 1989 Valoch, J.: katalog – Karel Malich: Obrazy, kresby, sochy,
grafika (Karel Malich a Holice), Dům Kunštátu, Brno; Státní
zámek, Pardubice
- Valoch, J.: katalog - Karel Malich: Kresby, Divadlo hudby
OKS, Olomouc
- 1990 Vlček, T.; Srp, K.: katalog – Karel Malich, Galerie
hlavního města Prahy (dům U Kamenného zvonu), Praha
- 1991 Corcos, P.: katalog – Karel Malich; Srp, K.: katalog –
Karel Malich (Le Nouvel imaginaire de Karel Malich), Galerie
Lamagnere Saint-Germain, Paris
- 1992 Srp, K.: katalog – Karel Malich, Pastelle, Kultur- und
Informationszentrum der ČSFR, Berlin
- Hlaváček, K.: katalog – Karel Malich, Tempory, kvaše a koláže
z let 1958–1962,
Galerie '60 / '70, Praha
- Ševčík, J.: (Reduktion als positives Prinzip in der
„Apokalyptischen Narrativität“, str. 125) katalog –
Reduktivismus, Abstraktion in Polen-Tschechoslowakei,
Ungarn 1950–1980, Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig
Museum, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien
- 1993 Slavická, M.: (L'art et le drame de l'histoire, str. 163)
katalog – Identité d'Aujourd'hui, L'art contemporain Honnois,
Polonais, Slovaque, Tchèque, Centre De Conférences Albert
Borschette, Bruxelles

- Slavická, M.: (Karel Malich, str. 181) katalog – Identité d'Aujurd'hui, L'art contemporain Honrois, Polonais, Slovaque, Tchèque, Centre De Conférences Albert Borschette, Bruxelles
 1994 Srp, K.: katalog – Karel Malich, 1976-1985, Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu
 Srp, K.: katalog – Karel Malich, Skicáky, 1964-1980, Galerie hlavního města Prahy (Staroměstská radnice, II. p.), Praha
 Srp, K.: katalog – Karel Malich, Česká kresba 1/, Galerie umění, Karlovy Vary
 1995 Ševčík, J.: katalog – Karel Malich, La biennale di Venezia, 46. esposizione internazionale d'arte
 1997 Machalický, J.: (Všechno je koláž, str. 19) katalog – Česká koláž, Národní galerie v Praze (Palác Kinských)
 1998 Hlaváček, J.: katalog – Karel Malich. Objekty, pastely, kresby (Kontinuita Malichova díla), Galerie U bílého jednorožce, Klatovy; Ševčíková, J., Ševčík, J.: katalog – Karel Malich, Objekty, pastely, kresby, Galerie U bílého jednorožce, Klatovy
 2000 Valoch, J.: katalog – Karel Malich, Tužkové kresby, Dům umění, Opava
 2000 Aukční katalog – International Abilympics

Články v časopisech a novinách

- 1959 Bužgová, E.: K práci mladých grafiků, Výtvarné umění 8, roč. IX, 5. prosinec, Praha, str. 349
 1961 Hlaváček, L.: Grafickou prací k tvorbě, Hollar, Sborník grafického umění, 2, roč. XXXII, červenec, Praha, str. 79
 Výtvarné umění 10/61, s. 475
 1965 Padrta, J.: Neue Tendenzen in der zeitgenössischen tschechischen Malerei, Manuskripte, Zeitschrift für Literatur, Kunst Kritik, 13. März, Graz, str. 17
 1966 Padrta, J.: Konstruktivní tendence, Výtvarné umění 6–7, 5. září, Praha, str. 327
 1967 Apollonio, U.: Recherches d'art visuel en Europe orientale, XXe siècle, XXVIII (Bilan de l'art abstrait dans le monde), Paris
 Brackert, G.: Tschchische Moderne, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29. november, Frankfurt am Main

- Kusák, A.: Hovory 21, Výtvarná práce, č. 25/XV, Praha
- Restany, P.: Cecoslovacchia – normalizzazione e speranza, D'Ars, Jg. VIII, Nr. 34, Milano
- Restany, P.: Che cosa fanno oggi gli artisti a Praga, Domus, Nr. 450, Milano
- 1968 Padrta, J.: K situaci, Výtvarné umění 1/2, 20. března, Praha, str. 69
- Riese, H.-P.: Bildende Kunst in der Tschechoslowakei, Der Architekt, Nr. 9, September, Frankfurt am Main, str. 322
- 1968 Moulin, R.J.: Les mutations du collage
- Burda, V.: Les Happenings
- Padrta, J.: L'art concert, Opus International, Nr. 9, prosinec, Paris, str. 56
- 1969 Štěpánek, P.: Crónica de Praga (Arte concreto en Checoslovaquia), Goya, Revista de arte, Nr. 89, Marzo-Abril, Madrid, str. 319
- Padrta, J.: Pracovat v souladu s kosmem a živly, Výtvarné umění 1, 30. duben, Praha, str. 3
- 1970 Anonym: Karel Malich, Le Arti, Nr. 5/6, Milano, str. 44
- Felix, Z.: Die Prager Szene (From rules to construction), Werk, Nr. 5, Winterthur, str. 329
- Kroutvor, J.: Spirála jako projekt, Výtvarná práce, č. 9, Praha
- Riese, H. P.: Energie sichtbar machen, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18. September, Frankfurt am Main
- Výtvarné umění 6/70, s. 296
- 1971 Moulin, R.J.: Sur guelgues aspects de l'activité artistique à Prague, Les Lettre Francaises, 6. Januar, Paris
- Štěpánek, P.: Arte, attuale in Cecoslovacchia, D'Ars, Jg. XII, Nr. 56-57, Milano
- 1972 Malekovič, V.: Suvremena češka i slovačka avangarda, Život umjetnosti 18, Zagreb, str. 68
- 1982 Wittlich, P.: Edvard Munch a české umění, Umění XXX, Praha

- 1987 Ojrzyńska, J.: Czeskie refleksje (Karel Malich-Linia i przestrzeń), Projekt, Sztuka wizualna i projektowanie, Visual Art & Design, 1'87/172, Warszawa, str. 20
- 1989 Lahoda, V.: Karel Malich a proměny smyslovosti, Umění 5, roč. XXXVII, Praha, str. 415
- 1990 Hlaváček, J.: Malichův kosmos, Výtvarné umění, 4/90, Praha, str. 24
- Srp, K.: Karel Malich, Panorama 2/90, 30. března 1990, Praha, str. 12
- Srp, K.: Ideální projekty Karla Malicha, Architekt, 17, srpen 1990, Praha, str. 8
- Valoch, J.: Karel Malich retrospektivně, Ateliér 11/1990, str. 4
- 1991 Hlaváček J.: The Signal from Prague, VARDØ-bulletin, No 2, prosinec, Stockholm, str. 6
- Vaněk, S.: Bez názvu, Vesmír 1, roč. 70, str. 59
- 1993 Srp, K.: Bílý reliéf Karla Malicha, Ateliér, 22/27.10.1993, Praha, str. 2
- Valoch, J.: Závažná výstava z ne tak dávne historie, Ateliér 26/1993, Praha, str. 4
- 1994 Hlaváček, J.: Přímé zření podstat, Ateliér, 19/15.9.1994, Praha, str. 1
- Skicáky na zdech (im), Hospodářské noviny 16. 9. 1994, str. 9
- 1995 Schwarze, D.: Max Neuhaus und Karel Malich, Kunstforum 131 (Malerei nad dem Ende der Malerei), August – Oktober, Ruppichterth, str. 405
- Srp, K.: Ediční poznámka k Malichovu Záznamu ze skicáku, Umění 4, roč. XLIII, Praha (ed. Karel Srp), str. 295
- Srp, K.: Zlatý pruh a rudý flek, Ateliér, 5/2.3.1995, Praha, str. 2
- Srp, K.: Malichovy rekapitulace, Ateliér, 25/14.12.1995, Praha, str. 1
- Neue Bildende Kunst 3/95, s. 22
- 1996 Prostor 2/96 – reprodukce K. Malicha na obálce
- 1998 Pleskot, J.: Ateliér Malich, Stavba 6/98, Praha, str. 26
- Švácha, R.: Transcendentno v krabičce, Stavba 6/98, Praha, str. 26
- 1999 Wagner, V.: Karel Malich – Stával jsem se přírodou, Kulturní magazín UNI 1/99, roč. IX, 20. ledna, Praha, str. 30

Knihy z vlastnictví Karla Malicha

OBSAH

I. Místa dětství	2
II. Krajiny utržené od země (1957–1963)	9
Pole fialová a oranžová	
Zlíchovský kostelík	
Rané grafiky	
Akty a zátiší	
Bílé krajiny	
Dva zážitky	
Jaro-bezčasí	
Trhliny	
Kristus	
Vnitřní dialog	
Krajiny-koláže	
Koláže-reliéfy	
Otcova smrt	
Událost na kruhu	
Dráhy, stopy...	
Ovály	
Skryté významy	
III. Nové prostory myšlení (1963–1972)	41
Bílý reliéf	
Tužkové kresby	
Prvé reliéfy	
Černobílé plastiky	
Modely	
Prostorová plastika	
Sochařské sympozium	
Zavěšený koridor	

Koridory
 Modrý koridor
 Emotivní neokonstruktivismus
 Drtící prostor
 Rozlomené kvádry
 Struktura
 Projekty
 Spirály

IV. Vzdušné víry (1972–1976)

96

Průlet bouří
 Mraky
 Krajiny
 Hranice vidění

V. Zníčí duše (1976–1999)

112

„Já“
 Ještě jedno pivo?
 Vnitřní světla
 Poutník
 Aury
 Smrt Hanina otce
 Zrození světa
 Ted'-stav
 Kavárna
 Za stolem
 Věčno
 Události ve mně
 Lidskokosmická soulož
 „To“

VI. V dutině světla

172

Sítě marnosti a touhy
 Trsy hmoty
 Sváry nebe a vesmíru
 Jednota světa

Životopisná data

197

Seznam samostatných a skupinových výstav

200

Výběrová bibliografie

214